

كتاب الحلال



مكتبة
الثقافة
الشرقية

سحر الغناء العربي

كمال النجم



- كتاب الهلال -

KITAB AL-HILAL

سلسلة شهرية تصدر عن « دار الهلال »

رئيس مجلس الإدارة : يوسف السباعي

رئيس التحرير : صالح جوديت

المشرف الفني : جمال فتحي

سكرتير التحرير : عايد عياد

العدد ٢٦١ - رجب ١٣٩٢ - سبتمبر ١٩٧٢

No. 261 - September 1972

مركز الإدارة

دار الهلال ١٦ محمد عمر العرب

تليفون ٢٠٦١٠ (عشرة خطوط)

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوي : (١٢ عددا) في جمهورية
مصر العربية وبلاد اتحادى البريد العربى والافريقى
١٠٠ قرش صاغ - فى سائر انحاء العالم ٥٠٠ دولارات
امريكية او ٢ جك - والقلية تسدد مقدما لقسم
الاشتراكات بدار الهلال فى جمهورية مصر العربية
والسودان بحواله بريديه ، فى الخسارج بشيك
مصرفى قابل للصرف فى جمهورية مصر العربية -
والاسعار الموضحة أعلاه بالبريد العادى - وتضاف
رسوم البريد الجوى والمسجل عند الطلب على
الاسعار المحددة ٠٠

كتاب الهلال

الناشر

سلسلة شهرية لنشر الثقافة بين الجميع

الفنّان جمال قطب
الفنّان جمال قطب

كمال النجمي

سحر الخفاء الشرقي

دار الهدى

تقديم

في السنوات الاخيرة شهدت الاقطار العربية - بين المحيط والخليج - حفلات كبرى غنت فيها أم كلثوم ، بعدما لبثت حفلاتها زمنا غير قصير داخل حدود مصر ، بل داخل نطاق القاهرة وبعض المدن المصرية فقط .. الا رحلات قليلة خاطفة الى بعض الاقطار الشقيقة قامت بها أم كلثوم في اوقات متباعدة قبل أن تفرح بحفلاتها الاخيرة كل الوطن العربي تقريبا في الزمن الاخير ..

وقد دخلت زيارات أم كلثوم الاخيرة للبلاد العربية تاريخ الغناء العربي كظاهرة تكاد تكون فريدة في نوعها طوال هذا التاريخ ، ولكنها ليست غريبة الدلالة ، لان الغناء العربي يمثل في وجدان الانسان العربي من قديم ، قيمة حضارية وقومية خاصة ، تتجدد على الدوام في كل الاصوات والالحان التي تنتسب الى الغناء العربي انتسابا لا شائبة فيه . وهذا هو - في الحقيقة - سحر هذا الفن العربي العريق الذي ما زال عالقاً بالنفس العربية ولن يزال ..

ان لهجات كلامنا المحلية تختلف بطبيعة الحال ، وحتى لفتنا الفصحى يتباين رنينها في لسان كل شعب .. فكيف اجتمعت الشعوب العربية كلها على

تذوق الفناء العربى بدرجة واحدة من الحماسة والحب والولاء .. ولا أقصد - هنا - غناء أم كلثوم وحدها - وهو القمة - بل أقصد كذلك غناء فيروز ووديع الصافي وصباح ومطربين آخرين فى لبنان ، كما أقصد - على سبيل المثال - غناء المطرب صباح فخري فى سوريا ، وغناء عليّة التونسية ، وبقية الاسماء التى تختلف البيانات المكتوبة فى جوازات سفرها ، ويتفق المواطنون العرب على الاستماع اليها بوجدان مشترك ولكن باسماء يختلف فيها وقع النغمات ؟ ! ..

لا نحتاج أن نذكر هنا عبد الوهاب وفريد الاطرش وعبد الحليم وفايزة وشادية ونجاة وقنديل وعبد المطلب ، فضلا عن فرقة الموسيقى العربية بمطربها ومطرباتها المجهولى الاسماء المشهورى الاصوات .. وبقية المشتغلين بالفناء العربى الذى سماه بعض الاوربيين أو الأمريكين « الفن العربى الاول » بسبب التفاف الشعوب العربية حوله ، واستقبالهم نفحاته بذوق صهرته البوتقة القومية فكانه ذوق انسان واحد لا اذواق مائة مليون انسان تنوعت أساليب حياتهم المادية والوجدانية ..

أم كلثوم تجمع المائة مليون على غنائها ، ويجمعهم ايضا المطربون الآخرون بدرجات متفاوتة على ألوان الفناء العربى المتنوعة ، وليس الاجتماع هنا أو الاجماع وليد عشر سنوات أو عشرين ، بل هو تاريخ واسع عاش الدهر الطويل الذى عاشته العروبة من المحيط الى الخليج .

فكيف حدث ذلك ؟ ! ..

الاجابة هنا تبدو متعلقة بسر يكمن فى هذا الفناء المنفرد بخصائصه .. فلا ينكر أحد أن فى هذا الفناء

سره أو سحره الخاص الملاصق للنفس العربية منذ
الزمان الاول ، ولكن ما هو هذا السحر أو هذا السر ؟ !
ان حلاوة الاصوات ، ولو كانت باهرة كصوت
أم كلثوم ، وتنوع أساليب الغناء ولو كانت غزيرة كما
عند الكثير من المطربين المسموعين ، لا تكفى لجمع
شعوب تنتشر على مساحة شاسعة من الدنيا . وإذا
توافرت الأسباب لجمع هذه الحشود العظيمة مائة عام ،
فهل يصح في الأذهان أن تبقى هذه الأسباب متوافرة
أربعمائة عام ، بل ألفا وأربعمائة عام ، إلا إذا كان
وراءها سر أو سحر خاص له أحكام خاصة لا يمكن
الاستهانة بأصالتها ؟ ! .

السر كما لا يجهله عارفوه ، يكمن في طقوس الغناء
العربي ، أو طقوس الصوت العربي ، فان للطقوس
العربي والغناء العربي أسراراً فنية بالغة الدقة
والرسمية ، لا يملكها كل من أرادها بمجرد قراءة
ما كتبه عنها أصحابها أو قالوه أو بمجرد محاولة التدرب
عليها كما يتدرب كل ذي صناعة على صناعته .

ومن لم يولد وفي فمه ملعقة هذه الطقوس الذهبية ،
فانه يعيش دائماً غريباً عن الغناء العربي ولو جلس على
مقعد معاهد الموسيقى العربية طول عمره . . أما إذا
جلس على مقعد المعاهد الموسيقية التي تحرم لوائحها
ونظمها دراسة الموسيقى العربية ، فالله يحكم بينه وبين
سامعيه إذا خطر له أن يغنى لهم ذات يوم أو ذات
ليلة شيئاً من غنائه المستهجن . .

هذا ما يجعل الصوت « الخوجاتي » عاجزاً عن الغناء
العربي الصحيح مهما انتسب - أو مهما نسبوه - بقوة
الايهام أو قوة الدعاية الى الغناء العربي . . وقد تجد
بعض الافغانيات من هذا اللون من يسمعها بعض الوقت ،

ولكنها لن تجد من يسمعها كل الوقت . وقد تجد من
يستطرفها - بالطاء لا بالظاء - ويجمع اسطواناتها كما
بجمع الطرائف .. ولكن المستمع العربى الحقيقى يبقى
غريبا عنها ..

وطقوس الموسيقى العربية أو الغناء العربى ، هى
- بكل اختصار - ملامحه وتقاليده وأوضاعه التى
صنعتها وأنضجتها عوامل التاريخ العميقة .. وربطتها
بالانسان .. والتى تنطبع فى المغنى كجزء لا يتجزأ من
موهبتة الفنية ودربته وقدرته وتمرسه بالاسرار
التكنيكية لصناعة وفن الغناء تمرسا لا زيف فيه ..
ولو تسرب اليه أقل قدر من الزيف لافتضح وسقط ،
لان الغناء العربى فن طبع وفطرة واستعداد خاص
لاستيعاب التراث الفنائى ، وهو فن شديد الشفافية ،
يكشف لأبسيه ، كأنه - مع الفارق فى التشبيه - ثوب
الرياء الذى قال الشاعر القديم انه يشف عما تحته ! ..

وهذه الطقوس كلها ساعدت الانسان العربى على
استقبال غنائه القومى بطرق متنوعة ، وتذوقه بأساليب
كثيرة ، لانه غناء حى ذو مرونة تجعله يتسع لكل جديد
وكل تطور وان اكتسب على مر الزمان ثباتا يستعصى
على كارهيه الذين طال انتظارهم لنهايته وهو يتجدد
عودا على بدء بلا انتهاء ! ..

ويقع الغناء فى البطلان ، ويصبح تجريدا ميتافيزيقيا
- على حد تعبير الفلاسفة - اذا تعرى من ثيابه القومية
واكتسى ثوب التقليد الذى لا يبالى من يلبسه أن يجلس
كما ولدته أمه فى نادى العراة ! ..

والذين ينكرون هذه الحقائق البسيطة مصابون
- مع الاسف - بالصمم الفنائى أو بعمى الألوان الفنائية .
لا فرق عندهم بين صفير الناي وصفير القطار ، ولا

بين الصوت الذهبى والصوت الترابى كصوت بعض من
سمعناهم ونرجو - مخلصين - أن يسامحهم الله ! ..

وقد أردنا فى هذه الفصول المتنوعة التى يتضمنها
كتابنا « سحر الغناء العربى » أن نعرض مواقف
مختلفة للغناء العربى الحديث والقديم وآراء كثيرة
يتجلى فيها سحره الخاص على الملحن والمغنى والمستمع
جميعا ، وهو سحر لا علاقة له طبعا بأسطورة السحر
القديمة ، وإنما نتخذ هذه الكلمة هنا للتعبير عن
التعلق العفوى المتوارث للنفس العربية بالغناء العربى
فى ألوانه الشديدة الثراء ، وتطوراته التى تتزايد بلا
انقطاع ، وتكشف فى كل مرحلة من مراحلها عن المرونة
والسعة فى هذا الفن العربى السحري ..

وليس كل ما فى هذا الكتاب كلاما مباشرا عن
سحر الغناء العربى ، ولكن سحره مع ذلك لا يخفى
فى كل جولة قمنا بها فى هذا الكتاب حول صرح هذا
الفن العظيم ..

كمال النجمى

كيف نغنى للمعركة ؟

كيف تكون الاغانى خلال المعركة ؟ ! .. اقصد الاغانى الميكروفونية التى سارت فى الاثير الى كل شبر من البلاد . الاغانى المؤلفة والملحنة والمفناة على أسس فنية ، والمسجلة بالآلات « التكنولوجيا » .. والمدفوعة الاجر - ضئلا أو جزيلا - للمؤلف والملحن والمغنى !

المعركة بطبيعة الحال حديد ونار ، لكن التعبير عنها بالغناء أو المشاركة فيها بالغناء ، قد يأخذ شكلا هادئا يميل الى الخيال أو الرمز أو العاطفة ، أو يميل حيثما يميل هنا وهناك ..

هذا النوع من التعبير الفنائى تنافسه الاناشيد ذات الدوى المهيبة ، وعندنا منها الكثير ، وعندنا القليل من الاغانى التى ليس لها دوى مهيبة ..

وليس من الحصافة أن يميل الغناء برأسه طربا أو يميل برأسه غضبا من يوم الى يوم ، فالفن الحقيقى بطيء ، والفن الاسـتهلاكى سريع ، وإذا كان الفن الاسـتهلاكى مطلوبا ، فالفن الحقيقى أيضا لابد من وجوده ..

فى سنة ١٩١٩ وما تلاها من سنوات الوطنية المصرية العارمة كان المسرح الفنائى فى القاهرة يرفع عقيرته بالحن لسيد درويش تقول : « دقت طبول الحرب

يا خيالة» .. و« احسن جيوش في الامم جيوشنا » ..
و « الجيش رجع م الحرب بالنصر المبين » ..

ولم يكن في مصر الا جيش الاحتلال البريطاني ! ..
الآن.. تفيرت الصورة .. طبول الحرب تدق بصوت
يبلغ المسامع بوضوح ، أو هي - الطبول - على وشك
أن تدق ، ولكن يمنعها من الدق ما تتطلبه الاناة
والحكمة ، وما يقتضيه الصبر الجميل على المصاعب
والمكاره ..

كذلك ، أصبح لنا جيش وطنى أعيد بناؤه ، وارتبط
به الامل فى استنقاذ شرف الوطن بل وجود الوطن ،
من برائن عدو لم يسبق له مثيل فى تاريخنا ..
ولكن المبالغة فى التعبير بالفناء عن ذلك كله لن
تأتى بالنتيجة المرجوة ، فلن يتحمس المستمع لاغنية
أو نشيد يقول له كلاما مباشرا مبالغا فيه ، مصوغا فى
الحن زاعقة راعدة ، مؤداة بأصوات تكاد تتقطع أوتارها
من فرط الانفعال المفتعل ! ..

ان الفناء - والفن كله - اذ يشترك فى المعركة ويفنى
لها ويدعو ويمجد ، يتناقض أحيانا مع نفسه أو مع
المعركة ، ويبدو كأنه قد شرد أو تاه أو تبعثرت أدواته
من يديه ، ومع ذلك يبقى الفن فى المعركة جزءا منها
ما دام صادق التعبير عنها ، وليس مجرد تلفيق
كلمات ، أو تلزيق الحان ، أو تزويق شعارات !

وهذا كله قد لا يتوافر فى الاغانى الميكروفونية ،
أغانى الاذاعة والتليفزيون ، لأنها تخضع لمواصفات
خاصة تفرضها اللوائح والنظم الروتينية ، وتتدخل
فيها اعتبارات لا أول لها ولا آخر . ومن الممكن أن
تنفذ من خلال هذا الغريال الواسع أغان لبعض كبار
المطربين والمطربات تفرض نفسها على الأثير كل يوم ..

هل يمكن اذن فتح باب الاذاعة لمن يريد ان يفنى
للمعركة من ابناء الشعب ما داموا يحسنون الفناء
بدرجة مقبولة ؟ ! ..

ان اولاد الارض - مثلا - اكثر تأثرا بفنائهم من فلان
وعلان من المطربين المحترفين وحولهم حشود من
العازفين والمنشدين ذوى الاصوات الجهيرة ..

وعندما تحدث المعركة ، يحب الشعب ان يسمع
نفسه يفنى .. يحب الصدق في الكلمات والالحان
والاصوات ..

ولو قسمنا الوقت في الاذاعة والتليفزيون بين ابناء
الشعب وبين المطربين المحترفين ، لما اقلق احد جهاز
الراديو ! ..



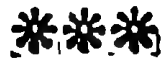
ان الفناء ديوان الشعب ومראה حياته .. نستطيع
انا وانت وجميع مواطنينا ان نجد في كلمات اغانينا وفي
الحنانها صورا من افراحنا واحزاننا .. انتصاراتنا
وهزائنا .. جدنا وهزلنا .. صمتنا وثرثرتنا ..

يكفى ان تسمع شيئا من الغناء المصرى فى الخمسين
سنة الماضية لتتذكر ما جرى لوطنك ومدنتك
وقريتك ، وما وقع لآخيك وأبيك وجدك ، ولك أنت
شخصيا ولمن حولك من الاهل والاصدقاء وغير الاصدقاء
طوال هذه الفترة الحافلة من عمر الوطن ..

والآن اتسعت الدائرة ، دائرة الفناء الذى بصور
لك وطنك وما جرى له وما جرى لك ولغيرك فوق
ارضه وتحت سمائه ، فالغناء المصرى لم يعد وحده
يملا اذنيك ويجعلك تحزن او تفرح .. تياس أو
تشجع .. ان الوطن العربى الكبير باجمعه يغنى الآن
ملء الاثر ، واللحن الذى نلتقاه من اذاعة قطر عربى

شقيق يتضمن من التعبير عن حالك مثلما يتضمنه لحن
مصرى تسمعه من اذاعات القاهرة ..

بل ان المسرح الفنائى الذى كان معناه عندنا مسرح
سلامة حجازى او منيره المهدية او سيد درويش ..
الى مسرح وزارة الثقافة فى هذه الايام ، لم يعد هذا
معناه ، ففى البلاد العربية الآن مسارح غنائية ،
تخاطبك وتحاور اذنيك وعينيك بلغة مشتركة بينك
وبينها ، فكلنا عرب ، « ولكن كلنا فى الهم شرق » ، على
حد تعبير شاعرنا الكبير أحمد شوقى ! ..



ولم انس مسرحية غنائية شهدتها فى دمشق للأخوين
الرحبانيين وفيروز .. تدور حول قضية فلسطين
بالرمز الفنى لا بالصراحة الخطابية ، واسم المسرحية
- على ما اذكر - جبل الصوان أو جبال الصوان ..
اعجبتنى الالحان وراقنى غناء فيروز والاصوات
المدربة الباهرة القوية التى غطت المسرحية أرضها
وسماء ، كما اعجبنى التعبير بالرمز الفنى ، لانه كان
أشد وضوحا من الزعيق المنبرى . فمن السهل ان
أعظك وأرفع صوتى فى سمعك وأهرك هتافا ما دمنا فى
معركة أو مشكلة أو مازق ، ولكن من الصعب أن
نصنع فنا للمعركة أو نتحسس بالفن أشواك المازق
ومخالب المشكلة ! ..

ومع ذلك خرجت من المسرحية الفنائية غير مقتنع
بنهايتها ، لان الفزاة الفاصبين اقتنعوا فى نهاية المسرحية
- أو فى النهاية المسرحية - بأنهم يجب أن يرحلوا من
الارض التى غزوها واغتصبوها ومزقوها بالفتك والهتك
أفزع تمزيق ! ..

فى ندم وتسليم بالحق جمع الفزاة السفاكون متاعهم

ثم رحلوا عائدين الى البلدان التي جاءوا منها ، تاركين الارض المروية بالدم والدمع لشعبها الذي غلبوه على أمره ..

والمدهش أن يقع على الفزاة هذا الندم والتسليم بالحق ، دون أن تلحق بهم هزيمة في ميدان القتال .. لقد ندموا وسلموا بالحق وردوا سيوفهم الى أغمادها وهم منتصرون وأعداؤهم منهزمون ! ..

عجبت وعجب المشاهدون لهذه النهاية الرومانتيكية المثالية التي لا تقع ولا في الاحلام ، فالصهيونيون القتلة النهابون البرابرة لم يهجموا على فلسطين من كل أركان الدنيا ولم يرتكبوا في حق العرب جرائم يفرع الشيطان نفسه من ارتكابها ، لكي يثوبوا في نهاية « المسرحية » الى الرشd ويعلموا التوبة ويرحلوا كالملائكة الاطهار دون أن تخذش وجوههم أظافر طفل عربى واحد ! ..

الحقيقة ان هذه المسرحية برغم جمال ألحانها ودقة اصواتها ، من فيروز الى أصفر صوت .. تمثل النظرة الرومانتيكية الى معركة الحياة والموت التي تخوضها الامة العربية الآن ضد الصهيونية والاستعمار الأمريكى . ولكنها - مع ذلك - مساهمة من الفناء العربى والفن العربى فى المعركة . فليس الأهم فى المعركة أن تكون الاصوات صوتا واحدا فى اتجاه واحد ، فكل صيحة فى وجه العدو تصيبه بالذعر ، والكلمة الفاصلة بعد ذلك للسلاح ..

ان النهاية الرومانتيكية لهذه المسرحية لا تعيبها من الناحية الفنية ، ولا من الناحية السياسية ، عند التحليل الشامل للموقف الذى انتهت اليه ، لان الرومانتيكية هنا تعبير عن التعلق بشرف الانسان وضميره ، ولكن الانسان يفقد شرفه وضميره وفهمه

الانسانى للخير والشر عندما يصبح صهيونيا ، فكيف
تتعلق بما لا وجود له ؟! ان تعلقنا هنا بغير الموجود
هو تعلق بشئ نرجو له أن يوجد وقد استحالت أسباب
وجوده ! ..



هكذا يشترك الفن فى المعركة ويفنى لها ، ويتناقض
أحيانا مع بعض ملامحها ، ولئن اتفن الصادق حين
يشترك فى المعركة يصبح برغم كل شئ جزءا منها ..
كان هذا رأى وما زال فى المسرحيه الرحبانيه الفيروزية
وفى كل ما يجرى مجراها فوق المسرح او على الشاشة
او على امواج الاثير ، فالقوانين الطبيعىة التى تتحكم
فى سير معركة او مصر حرب ليست هى بالضرورة
القوانين الفنيه التى تتحكم فى التعبير الفنى ، وان كان
الفن بقوانينه الخاصة لا ينكص عن المعركة ولا يتخلف
عن الحرب .. وفى جميع الحالات يتلقى نصيبه من
الويلات والثمرات ! ..

والمعركة قد تكون حديدا ونارا ولكن التعبير عنها
ياخذ شكل الرمز او شكل الخيال .. فنراها فوق
المسرح الفنائى كما رايناها فى مسرحية جبال الصوان ..

وقد تكون المعركة معركة شعب اعزل واجه جيشا
غازيا كمعركة مصر ضد الاحتلال البريطانى سنة ١٩١٩
ومع ذلك يصرخ المسرح الفنائى بالتعبير المباشر والكلام
المباشر ، كما فى الحان سيد درويش التى تضمنتها
مسرحياته ، وتصطف على خشبة اصوات رجالية
ونسائية تصيح « دقت طبول الحرب يا خيالة » ..
« احسن جيوش فى الامم جيوشنا » .. « الجيش رجع
م الحرب بالنصر المبين » .. ولم تكن ثمة حرب ولا
جيوش ولا نصر مبين ولا غير مبين .. كان هناك شعب

أعزل وجيش احتلال ، ولم يكن في الصورة شيء آخر
الا الحماسة المشبوبة فوق المسرح الفنائى ..

ولما لحن سيد درويش ضمن احدى المسرحيات
نشيدا يقول « احنا الجنود زى الاسود .. نموت
ولا نبعشى الوطن » .. لم يكن في بلادنا جنود تموت في
سبيل الوطن ، ولكن هذا اللحن جعل المصريين جميعا
يتذكرون ان أيديهم عزلاء وان الوطن لا يطرد الفزاة الا
بالجنود والسلاح ..

هذه الالحان كانت ضمن مسرحيات تتعلق بالتاريخ،
لا بالواقع الذى عاشه عصر سيد درويش ، ولكنها
كانت تحاول ان تصل الحاضر بالماضى أو الماضى
بالحاضر ، وتثير الحماسة للعمل الجاد بصور من أحلام
اليقظة المسرحية الفنائية . ولم يكن في وسعها أن تفعل
في تلك الظروف غير ذلك ولا أكثر من ذلك ! ..

وفي الاناشيد الحماسية الجماهيرية وجد سيد
درويش مجالا للتعبير المباشر عن معركة الشعب الاعزل
ضد الاحتلال المسلح .. وكان نشيده المنظوم بخليط
من العامية والفصحى وخليط من الاوزان الصحيحة
وشبه الصحيحة ، نشيد « بلادى بلادى .. لك حبى
وفؤادى » هو قبلته الزمنية التى انفجرت في زمانها
وبعد زمانها ولبثت تنفجر وتزداد انفجارا بمرور الايام
.. أما نشيده الآخر « بنى مصر مكانكم تها » فقد
مات بعد ولادته بقليل مع ان الشاعر الذى نظم كلماته
هو أحمد شوقى أمير الشعراء في عصره .. وكانت هذه
نهاية طبيعية للنشيد الذى نظمه أمير الشعراء ولحنه
أمير الملحنين ، فليست المعركة جواز مرور لكل فن ،
وقد يموت الفن في المعركة كما يموت الجندى ، وتقتل
المعركة النشيد أو الاغنية كما تقتل الانسان ! ..

وقد عاش نشيد « بلادى بلادى .. لك حبي وفؤادى » ومات نشيد « بلادى بلادى .. فداك دمي .. وهبت حياتي فدا فاسلمي » .. مع ان الثانى نشيد رسمى فاز فى مسابقة للتأليف وفى مسابقه للتلحين اقامتهما الحكومة سنة ١٩٣٦ .. ومعنى ذلك ان هذا النشيد مات فى غير معركة ففى سنة ١٩٣٦ كانت معركتنا ضد الاحتلال قد صيغت على شكل معاهدة صداقة بين حكامنا وبين المحتلين ! ..

وبعد موت نشيد « بلادى بلادى فداك دمي » مات نشيد « حماة الحمى يا حماة الحمى » الذى كان النشيد الثانى فى مسابقة سنة ١٩٣٦ ونظمه اديب كبير ولحنه ملحن كبير .. المؤلف مصطفى صادق الرافعى والملحن زكريا احمد .. وبعده مات النشيد الفائز بالجائزة الثالثة فى المسابقة ، بل ان هذا النشيد الثالث - وهو من تأليف الشاعر المرحوم محمد فضل اسماعيل - لم يعش يوما واحدا مع انه نشيد رسمى كأخويه الاول والثانى .. وقبل ذلك ماتت أناشيد كثيرة للرافعى والعقاد وشوقي وشعراء كثيرين تعب الملحنون فى تنفيذ كلماتهم .. والسبب فى موتها لم يكن مجهولا .. فالمعركة خمدت ، والاناشيد ثقيلة على القلب الذى خمدت ناره ! ..



الآن عادت المعركة أشد ضراوة وهولا .. طردنا المحتلين البريطانيين ولا بد ان نطرد المحتلين الصهيونيين .. ومعركتنا ضدهم لم تتبلور بعد فى الفناء الا على شكل أناشيد وأغنيات حماسية وطنية ..

كل من أراد من المطربين ان يسهم فى المعركة يذهب الى الاذاعة ويسجل نشيدا حماسيا أو اغنية وطنية ،

ثم يذهب الى التليفزيون ليشرح بالصور معانى هذا
النشيد الحماسى أو معانى هذه الاغنية الوطنية فى
تسجيل تليفزيونى مكتوب عليه اسماء المخرج ومساعدته
والمصور ومساعدته وعشرات الاسماء الاخرى التى لا دخل
لها فى المعركة ولا فى نشيد المعركة ..

ولا يوجد مطرب ولا مطربة ليس له أو ليس لها
نشيد وأغنية وطنية ، بل عدة أناشيد وعدة أغان
وطنية .. ولا ضرر من هذا وليس فيه عيب فنى ولا
غير فنى .. ولكن أين المسرح الفنائى من المعركة ! ؟ .

إذا كان مسرح الرحبانية وفيروز قد دخل المعركة
منذ عامين أو أكثر فإن المسرح الفنائى المصرى لم يدخلها
بعد ، وربما كان السبب ان هذا المسرح نفسه غير
موجود فيما نعلم ، أو موجود فيما لا نعلم ! ..

لقد أسهمت أم كلثوم وعبد الوهاب وعبد الحليم
وفائزة أحمد وفريد الاطرش وغيرهم فى الاناشيد
والاغانى الوطنية ، لان هذا هو مجالهم الفنى الذى
اعتاد الجمهور ان يلتقى بهم فيه .. ولكن ماذا صنع
المسرح الفنائى ؟ ! .. وماذا عن الاقتراح الذى طرحناه
فى أول الكلام .. هل يمكن فتح باب الاذاعة لمن يريد
ان يغنى من أبناء الشعب ؟ ! ..

مجرد سؤال ...

مشكلة للأغنية الشعبية

هى مشكلة واحدة للأغنية الشعبية ولكنها متشعبة
فى كثير من الاتجاهات بحيث يمكن أن يقال أن جميع
مشكلات الأغنية الشعبية المصرية الحديثة تلتقى
عندها ، ولكن كيف ؟ ! ..

لما غنى عبد الحليم حافظ منذ سنوات قلائل أغنيته
الشعبية : « على حسب وداد قلبى » .. وأغنيته
الشعبية الأخرى : « وأنا كل ما أقول التوبة يا بوى »
.. لاقت الأغنية الأولى رواجا لم تلقه أختها الثانية .
وقلنا وقتها أن « توزيع » الحان « أنا كل ما أقول
التوبة » على الطريقة الأفرنجية كان سببا فى حشوها
بمجموعات نغمية وإيقاعية صاخبة ، باعدت بين هذه
الأغنية ذات الأصل الفلكلورى الجميل وبين أذواق
المستمعين فى مصر والبلاد العربية على اختلافهم فى تذوق
الفناء الخفيف والفناء المتقن (١) فقد تمزق اللحن
الفلكلورى بين المطرب والمجموعة المصنوعة له
« الكورس » أو « الكورال » أو « البطانة » -
بالتعبير المأثور - وانقلبت الأغنية الخفيفة الى مشاجرة

(١) الفناء المتقن هو التعبير الذى استعملته الكتب العربية القديمة
- مثل كتاب الأغاني للأصبهاني - للتفريق بين ما يسمى بالفناء
العامى أو الشعبى ، وما هو معروف عند أهل الفن من الفناء القائم
على أسس فنية دقيقة ..

ثقيلة تشابكت فيها الاصوات الرجالية والنسائية ،
وتناطحت الآلات الوترية والخشبية والنحاسية !

وأمعن من هذا في سوء الحظ ، أن «موزع» اللحن -
وهو غير ملحنه - قد أفرغه من إيقاعه الموسيقى العربى
الموافق تمام الموافقة لنغمته الشجية البديعة ، ونفخ
فيه إيقاعا أوربيا اختلط بضجة الآلات الموسيقية
المفتعلة ، فأتى قطع الصلة بين اللحن وأصله المصرى
الريفى القريب الى النفوس ! ..

أما أغنية « على حسب وداد قلبى » التى خرجت فى
العشرينات أو قبلها بقليل من مدينة « قفط » بصعيد
مصر ، فلم يصيبها - والحمد لله من « التوزيع »
ما أصاب أختها ، بل نجت منه ، فأقبل عليها المستمعون
مستمعين بلهجتها الفنائية الاصيلة .. ونجحت هذه
الاغنية فى وقتها نجاحا كبيرا ..

ولعل أكثر المستمعين قد نسوا الآن هاتين الاغنيتين
اللتين كانتا ملء الاسماع فى وقتها ، فان الاغنى
الخفيفة تذوب ذوبان الثلوج فى شعاع الصيف ! ..

ولكنى أتخذ من الاغنيتين المنسيتين مثلا لما يسمى
بمشكلة « تطوير » أو « توزيع » الاغنية الشعبية
المصرية فى هذه المرحلة الدقيقة من تطور الفناء العربى
عاما ، والفناء المصرى بوجه خاص ..

وأصل المشكلة أو المسألة أو الحكاية - كما تشاء ان
تسميها - هو ما نادى به فى الزمن الاخير بعض من
تلقنوا دروسا فى الموسيقى الاوربية ، بدون أن يسبق
هذه الدروس أو يلحق بها تمرس كاف بالموسيقى
العربية ، أو حتى مجرد تذوق لا يشوبه انحراف فى
الذوق .. وأول ندائهم أن هبوا أيها الموسيقيون
المصريون فخذوا الميلوديات الشعبية - الالحان المفردة -

واقيموا منها اشكالا او تشكيلات موسيقية وغنائية ذات
تراكيب هارمونية وكونتربوينتية ، على غرار ما صنعه
بعض الموسيقيين الاوربيين حين اقتبسوا الحان بلادهم
الشعبية وصاغوها من جديد فى الحانهم المتراكبة ..

هكذا بدأت الدعوة ، ولا غبار عليها الا فى انها بدأت
تقليدا لا ابتكارا ، ونسجا على منوال مستعار بلا نظر
الى طبيعة الخيوط المراد نسجها ، وهى طبيعة خاصة
احكمت عوامل التاريخ العميقة خصوصيتها ، ولا بد
لها من نسج خاص ! ..

وتمت فى هذا الاتجاه تجارب قليلة ام يكتب لها
الديوع ، حتى تقدم المهندس المرحوم أبو بكر خيرت ،
وكان من هواة الموسيقى الاوربية المنكرين للموسيقى
العربية - فأخذ - رحمه الله - جملة غنائية لسيد
درويش وأقام على أساسها عملا غنائيا كوراليا جسيما ،
اشتهر باسم « ايه العبارة » .. لاقتباسه النغمة
الميلودية التى تجرى فيها هاتان الكلمتان . وقد سمع
الناس قديما هذه الاغنية من سيد درويش ، وما زال
فى اسماعهم لها اصدااء ..

لم تولد « ايه العبارة » فى الصمت ، بل ولدت فى
ضجة دعائية فخمة ، ولكن فخامة الضجة لم تجلب
لها الحظ الحسن ، فأعرض عنها المستمع العربى
اعراضا حاسما برغم بنائها الباذخ ، بل بسبب بنائها
الباذخ الذى لم يلمح فيه المستمع لبنة موسيقية عربية
صحيحة واحدة ، مع أن الاصل فيه غناء عربى الايقاع
والمقام واللسان ! ..

ولكن فشل هذه التجربة لم يمنع عدواها أن تنتقل
الى بعض الملحنين والموزعين والمطربين عند ارتفاع المد

الفلكلورى فى السنوات الاخيرة ..
وخيل لبعضهم ان مستقبل الفناء العربى يتعلق بما
يسمى « الاغنية الشعبية » وان مستقبل الاغنية
الشعبية ذاتها يتعلق بالتوزيع والهرمنة وتعدد الاصوات
والآلات ، وكل ما يجرى فى أسلوبه مجرى « ايه العبارة »
فى جسامته وضجته وتعاليه على اذواق الناس ! ..

واندفع اصحاب هذا الاتجاه فى حماسة وتفاؤل حتى
اصطدموا بالمستمع العربى فاقوع بهم الهزيمة ، وثنى
عنان اتجاههم ، فخفت التجارب التى اتخذت من
« ايه العبارة » ما يشبه المثل الاعلى .. وكف المطربون
المعروفون عن الجرى بلا مبرر وراء سراب المصطلحات
الموسيقية الغريبة عن الفناء الشعبى المعبأ فى علب
التوزيع الاوركستراالى ! ..

ولم تكن هزيمة هذا الاتجاه خيرا محضا ، فقد اعقبت
ردود فعل من نوع خاص ، تمثلت فى موجة من الاغاني
المسماة بالشعبية ، يمكن ان تندرج كلها تحت عنوان
« الطشت قال لى » .. وهى الاغنية « الشعبية »
الذائعة التى كانت وما زالت رمزا لهذه الموجة كلها ،
ومن عجب ان ملحن هذه الاغنية هو احد المقتنعين
بفن « ايه العبارة » بل وهو بعينه « موزع » اغنية
« وانا كل ما اقول التوبة » التى نقلها من غناء الصعيد
الى غناء اوبرا برلين او روما ..

وفى عرامة هذه الموجة انبرى من يندد بالفناء العربى
المتقن وينادى باحاليته الى المتاحف ليتخذ مكانه مع آثار
الجدود الغابرين (١) ويؤكد بكل ثقة ان هذا الفناء

(١) من الانصاف لهؤلاء نعترف بانهم لم يكونوا اول من رفع لواء
هذه الدعوة ، فقد سبقهم اليها منذ العشرينات غيرهم من اساتذتهم
الناشرين على معاداة الموسيقى العربية حتى الان ! ..

السريع الخفيف المثير هو غناء العصر ولسان حاله ،
بل هو كذلك غناء المستقبل ولسان حال الاجيال
القادمة ، ولا ينقصه الا الدخول في « الفورمة » التي
تخرجه من أصله العربى ! ..

ولكن الغناء العربى المتقن الذى انهزمت فى مواجهته
تجربة « ايه العبارة » وأخواتها من التجارب والعبارات
الأخرى القريبة الوجه واليد واللسان عن المستمعين
العرب ، انهزمت فى مواجهته أيضا موجة « الطشت »
وما حمله هذا « الطشت » الهازل من شعارات
واتجاهات فى اللحن والكلام .. وتم للغناء العربى فى
معركة « الطشت » ما تم له من النصر الحاسم فى
معركة « ايه العبارة » ! ..

فهل تم ذلك كله مصادفة ؟ ! ..

كلا بطبيعة الحال ، ولنعد الى الثلاثينات - ومن
الممكن طبعا أن نعود الى ما قبلها بعشرات السنين -
فنسمع أم كلثوم تغنى فى سنة ١٩٣٥ تقريبا لحنا
شعبيا يقول : « على بلد المحبوب ودينى » .. (١) ..
ونرى المستمعين مقبلين على هذا اللحن الشعبى الجميل
كاقبالهم على أجمل ما تشدو به أم كلثوم من الغناء
المتقن ..

ونسمع محمد عبد الوهاب أيضا يغنى : « محلاها
عيشة الفلاح » فتروق للمستمعين لهجتها الريفية
ونغماتها الشعبية برغم سوء حالة الفلاح فى ذلك الحين
ويغنى فريد الأطرش وأسمهان : « ليه تشتكى أرضنا
والنيل ساقياها » فيتذوق المستمع حلوة الأغنية

(١) غناه قبلها المطرب صبد السروجى فى فيلم « وداد » الذى
اضطلعت أم كلثوم ببطولته ، ولكن الأغنية اشتهرت فى اسطوانة بصوت
أم كلثوم ..

الشعبية في صورة من صورها الجميلة ..
ولا نسترسل وراء الاغاني الشعبية التي غناها كبار
أهل الصناعة من أصحاب الفناء المتقن ، فضلا عن
المتخصصين للفناء الشعبي كمحمد العربي ومحمد عبد
المطلب ومحمد الكحلاوى ، والمطربين الآخرين الذين
كانوا يملأون « ركن الريف » في الاذاعة

ولكن الفناء الشعبى على انتشاره في تلك الايام لم
يكن تيارا خاصا يعارض به أصحابه أو ينافسون الفناء
العربى المتقن لعلمهم انه أساس كل غناء يتذوقه الانسان
العربى ..

فالاغنية الشعبية الخفيفة مثل اغنية « على بلد
المحبيب ودينى » تجيء في مكانها وأوانها بلا افتعال
ولا رفع شعارات فنية لا أساس لها وكذلك أغاني
العربى والكحلاوى والمطربين الريفيين .. تتخذ مكانها
الفنى بلا زيادة ولا نقصان .. فما الاغنية الشعبية في
نهاية المطاف وفي بدايته إلا أغنية عربية قائمة على
السلالم الموسيقية العربية ، ولا أثر فيها لغير هذه
السلالم العربية .. وحتى السلالم الموسيقية التي
كانت معروفة في مصر قبل العرب كالسلالم الفرعونية
- مثلا - لم يبق لها في الموسيقى المصرية أدنى أثر ..



هذا كله ينفى كل تعارض أو تصادم أو مجرد تنافس
بين الاغنية المتقنة والاغنية الشعبية أو الاغنية الدارجة .
ولم يقع تعارض أو تنافر بين الاغنيتين الا في اذهان
الداعين الى إلغاء الموسيقى العربية المتقنة في السنوات
الاخيرة . وقد انهزمت دعوتهم في جميع الحالات ،
وكانت هزيمتها طبيعية تماما ولا مناص منها ..
وهل يجهل أحد من المستمعين ، فضلا عن النقاد

والدارسين والمحترفين ، ان الموال وهو غناء شعبي ،
كان وما يزال يدخل في صميم الفناء المتقن ؟ ! ..

وكذلك الطقطوقة التي ابتكر شكلها النغمي الملحن
محمد علي لعبة ومعاصروه قبل خمسين عاما ، فجمعت
بين صفتها كفناء شعبي بسيط ، وصفتها كلون من
الفناء المتقن اشتغل بتلحينه وغناؤه أعظم الملحنين
والمفنين منذ ظهوره حتى اليوم ..

فازدهار الفناء الشعبي المصرى والعربى متوقف دائما
على تمسك أصحابه بالصلة الوثقى بين غنائهم هذا وبين
الفناء المتقن الذى لا غنى عن ممارسته والتدرب عليه
لمن أراد جادا غير هازل أن يغنى أى لون من ألوان الفناء
العربى خفيفا كان أو ثقيلًا ..

وقد غنت منيرة المهدية التي كانت في زمانها مطربة
النخبة والسادة والباشوات ، مجموعة هائلة من الاغاني
الشعبية ، والكثير من هذه الاغاني ترفيه ودغدغة
عاطفية وتزجية أمسيات أو ليال معطرة .. ولكن الكثير
منها أيضا للمعانى الراقية والاهداف الوطنية والاجتماعية
والنزعات النبيلة ..

ولو فتشنا ميراث منيرة المهدية - مطربة الطبقة
العليا - لوجدنا فيه من الاغاني الشعبية ذات الصدق
الانسانى العفوى المؤثر في الوجدان ، أكثر مما نجد
لعشرين مطربة من المطربات الشعبيات في أيامنا .. ولم
يخطر على بال أحد في عصر منيرة أن يسميها « مطربة
شعبية » ولا « فلكلورية » .. فلا حدود ولا سدود
تفصل بين ألوان الفناء العربى ، من أعلى ذروة في
الفناء المتقن الى أدنى مكان في السهل الذى ينبسط
لكل غناء قائم على الاصول العربية ..

وهذا في الحقيقة علة كل ما منيت به تجارب

الموسيقين « المستخوجين » (١) .. من اخفاق في
تسخير النغمات الشعبية أو الفلكلورية لبناء أشكال
موسيقية وغنائية تنكر للموسيقى العربية وتستكبر
على الفناء العربى ! ..

فاذا كان الفناء العربى المتقن قد استعصى على
الانقراض والدخول فى الابنية الموسيقية المستعارة أو
المقلدة بلا بصيرة ، فان الفناء الشعبى - وهو فرع أصيل
من الفناء العربى - يستعصى بلا مرأى على كل من
يحاول - جهلا وتطاولا - أن ينتزعه من مجراه الطبيعى!

وليس فى تراث كبار الملحنين والمطربين المصريين
خلال مائة سنة مدونة فى المكتبة الموسيقية العربية ،
أدنى اثر للتفرقة بين ما أنتجوه من ألحان القصائد
والتواشيح والادوار ، وبين ما أنتجوه من غناء خفيف
أو غناء شعبى ، فالينبوع الذى يستقى منه اللونان
واحدا ، والمواهب التى جادت بهذا جادت بذاك ،
والمستمع الذى يتلقى فيض هذه المواهب لم يتغير
طبعه ، ولا يتغير طبعه بكلمة يقولها هذا أو رأى يديه
ذاك ..

ومشكلات الاغنية الشعبية المصرية - بعد ذلك -
ليست قليلة ، وليس ما عرضناه منها هنا الا ما تيسر
لنا من تعليق على مشكلتها مع جماعة « ايه العبارة » !

(١) اشتغلنا هذه الصفة لمن ايسوا « خواجات » ولكنهم
مصريون أو عرب يستخوجون ! ..

السيكا في المتحف

الظريف اللبناني المعروف نجيب حنكش أراد يوما ان يزداد ظرفا فارسل برقية اعجاب الى كوكب الشرق أم كلثوم يقول فيها ما معناه : زيدنا طربا يا خاتمة المطربات ! ..

والظريف حنكش ذو معرفة بالغناء والموسيقى ، وله الحان غنتها فيروز ، وفكرته عن الموسيقى العربية لا يخفيها ظرفه ولا قوله لام كلثوم : يا خاتمة المطربات ! .. وخلاصة هذه الفكرة ان كتاب الغناء العربى الضخم يختتم بأم كلثوم ، ثم لا يبقى للمستمتع العربى فى المستقبل الا الغناء الاوربى ، ويصبح الغناء العربى غريبا فى بلاده حتى يشفق عليه المشفقون فيحال الى المتاحف ليرقد مستريحا بعد العناء ، الى جوار المخلقات الفاطمية والملوكية ! ..

ولكن حنكش - فى الحقيقة - لا يكره الغناء العربى ، ولا يتمنى له ولا يتوقع هذه النهاية قريبا او بعيدا ، وانما اراد ان يشير متفكها الى ما يتصوره كارهو الغناء العربى من ان مصيره الحتمى عاجلا او آجلا الى انقراض ، او الى نسيان فى الزوايا المتحفية الباردة .. وهؤلاء لا يتصورون هذه النهاية مجرد تصور ، ولا يكتفون بمعاقرتها مع الكأس أو اللقاء بها فى الاحلام ،

بل يعملون ويمهدون ويتوسلون بما في وسعهم لتقريب
النهاية وبلوغ المرام ! ..

وهم يكتبون بصراحة ويتحدثون بلا قناع ، مبشرين
بأنه قد آن للمستمع العربى ان يدير ظهره للفنساء
العربى والموسيقى العربية ..

ولسنا مع المستهينين بشأن هؤلاء الدعاة ، ولا نقول
ان دعوتهم ستذهب مع الريح ، مع ان بعضهم قد خفف
من غلوائه فى الوقت الحاضر ، وركب موجة الموسيقى
العربية طلبا للوجاهة والرياسة فى الوظائف والمؤتمرات
واللجان والرحلات وبقية الفوائد والطيبات ..

وقد كان لهم اسلاف فى العشرينات من هذا القرن ،
ولكنهم كانوا قلة صغيرة لا نفوذ لها فى المجالات
الرسمية ، ولم يكن لهم شأن فى وزارة الاشغال العمومية
التي كانت مسئوليتها تمتد من صيانة مباني دار الاوبرا
الى صيانة الفنون المسرحية والفناء العربى بوجه خاص
.. ولعله لولا حزم وزارة الاشغال العمومية لكنا الآن
نفنى بالطلبانى ! ..

ولكننا الآن فى عهد وزارة الثقافة والارشاد القومى
ومسئوليها حيال الفناء العربى والموسيقى العربية نوع
من الصيانة ، فضلا عن التنمية ، وقد كان للوزارة فى
هذا المجال من العمل والتخطيط ما لا ينكره الآن أحد ،
ولم تكن تميل مع جماعة الكارهين للموسيقى العربية ،
الا ان هذه الجماعة كان لها نفوذ رسمى او شبه رسمى
يمكن ان يؤثر فى مستقبل الموسيقى العربية ويجعلها
تحت رحمة اعداء فى ثياب اصدقاء .. وقد نبهنا الى
ذلك مرارا فى الماضى ، ولا بأس ان نعود الى الحديث
عنه الآن ..

فلا يخفى على الكثيرين ان ثمة اقوالا واعمالا ضد

الفناء العربى والموسيقى العربية ، يرى اصحابها ان موسيقانا وغناءنا قد فاتهما الزمن وحاصرهما التقدم العالمى ولا بد لهما من مبارحة الساحة ، فان التعب فى سبيل الابقاء عليهما لاجدوى منه ولاداعى له مادامت هناك موسيقى عالمية متطورة يمكن استجلابها بلا قيد ولا شرط .. وبلا عناء ..

ولا استطراد وراء ما يخطر على البال من الرد على هذه الدعوى ، فالموسيقى العالمية ينتجها الانسان فوق ارض وطنه ، ولا ينتجها وهو معلق فى الفضاء .. وليس فى كوكبنا شىء عالمى بالمعنى الذى يتراءى خلف هذه الكلمة بما يتضمنه من محو الفروق الوطنية والقومية والمحلية ، كأنما فرغ الناس على كوكبهم السعيد من محو الفروق واندمجوا فى جنسية واحدة ، وصارت لهم لفة « عالمية » كلفة الاسبرنتو ! ..

صحيح ان الموسيقى العربية والفناء العربى ما زالا يخطوان فى طريق الانضباط العلمى ، انهما ينتظران حل مشكلات علمية وفنية ، فضلا عن مشكلات المعاهد والممارسة العملية غناء وتلحين وعزفا ..

هكذا تتكاثر الاسئلة ، ولكن كثرتها لا تبيح لنا ان نضيق بها ذرعا ونعفى انفسنا من الارهاق فى محاولة البحث عن اجابات تكشف الظلام عنها .. متعللين بان الحل السعيد الموفق موجود فى « النوتة » الموسيقية الاجنبية ، يستطيع من يشاء ان يأخذ منها حاجته بلا رقيب ولا حسيب ، قائلا فى ثقة وثبات هذه موسيقاى ! ..

وهكذا لابد ان تكون هناك خطة لرعاية الموسيقى العربية وتلميتها وحمايتها من الانقراض ، ولا أقول حمايتها من الدبول أو من الضعف ليس الا .. لان

الانقراض هو الذى يتهدها فعلا اذا تسلم أمورها
جماعة الموسيقيين وهواة الموسيقى الكارهين الدين
لا تنطوى صدورهم على شيء كثير ولا قليل من الولاء
للموسيقى العربية وحلمهم الذهبى الذى يضىء
لياليهم هو ان يستيقظوا من نومهم العميق ذات صباح
سعيد فلا يجدوا للموسيقى العربية اثرا ، ولا يسمعون
نفمة واحدة من السيكا او الراست او البياتى او العراق
او الصبا او الحجاز كاركرد .. فاذا خطر ببالهم -
وقد اذهلتهم المفاجأة السعيدة - ان يسالوا عما جرى
للموسيقى العربية فى ليلة واحدة هكذا ، قيل لهم وقد
رقصت قلوبهم واسماعهم نشوة وطربا : « أخذها
الآخذون الى المتحف فوضعوها مع آثار برقوق ورقدت
نفمة السيكا على سرير خوشقدم » ! ..

وأفضل من هذا وذاك عندهم ان يقال لهم « انها
الآن فى السجن المؤبد ، لا خلاص لها منه حتى آخر الدهر »
.. فان جماعة الكارهين للموسيقى العربية يحلمون
بان يقذفوا بها الى الظلام مكبلة بالاغلال والاثقال ،
ليخلو الجو - كما يتصورون - للموسيقى التى
يصنعونها تلقيفا وخطفا ثم يدعون انها من الموسيقى
العالمية او على غرار الموسيقى العالمية .. ويا للعجب من
هذا التصور الساذج الذى يطيف كالوسواس برءوس
بعض وجهاء المثقفين ! ..
سيصيح القوم عند هذه النقطة واكتافهم تهتز
انفعالا :

- ها قد اطل أعداء الموسيقى العالمية برءوسهم ،
ورفعوا اصواتهم فوق صوت الموسيقى الرفيعة ! ..
فعندئذ نبادر فنربت اكتافهم ونقسم بالله وملائكته
اننا ما رفعنا اصواتنا فوق صوت الموسيقى الرفيعة ،

واننا مع الموسيقى العالمية قلبا وقالبا ، نفهمها ونتدوقها
ونعرف قدرها الفنى كما يعرفونه واكثر ، ولكننا مع
الموسيقى العربية فى كل حال ! ..

فأى موقف يا ترى نقفه الآن ؟ وما عسى أن نؤمله
بعد انقضاء زمان طويل على تنحى وزارة الاشغال
العمومية عن رعاية الفن وحماية الموسيقى العربية ! !

اليوم نقول ان الموسيقى العربية فى مصر تتعثر فى
اذيالها . ولقد أوشك الرحبانية بمفردهم فى لبنان ان
يسبقوا الجهود المجتمعة - المتفرقة - عندنا ، فليست
لدينا خطة واضحة ولا منهاج صريح لانهاض الموسيقى
العربية وتنميتها . . ولا يكفى أن تتحرك مؤسسة
المسرح والموسيقى التابعة للوزارة كل موسم ، ولا طائل
وراء بعض اللجان الموسيقية وبعض المعاهد الموسيقية ،
وبخاصة المعاهد الاجنبية الطابع برغم جنسيتها المصرية
ولن تبلغ الموسيقى العربية هدفها من البقاء والتجدد
والنماء بما هو معروف من وجوه النشاط هنا وهناك ،
فلا بد لذلك من خطة شاملة ولكن بغير روتين الخطط
السابقة وجيوش موظفيها ومديريها ووجهائها وعتاة
اداريها ومناقصاتها ومزاياداتها . .

هذه الخطة تكون ذات رسالة فنية وقومية ،
ورسالتها هى الهيمنة على كل ما يتعلق بالموسيقى
العربية فى كل مجال ، وحمايتها من أعدائها ومن
أصدقائها . فلا يمكن للأمة العربية أن يكون لها وجدان
عربى ولسان عربى وموسيقى غير عربية ! ..

تعريب الكلمة والخبرة

عازق الناي المصرى عبد الحميد مشعل ، يروى لنا
من الجزائر تجربة فريدة فى أهميتها الفنية وأهميتها
القومية معا ..

بدأت تجربته بعد ان عين أستاذا للموسيقى العربية
والفناء العربى فى معهد الموسيقى الوطنى فى الجزائر ..
المسؤولون والشعب هناك يحاولون الآن ازالة آثار
الاحتلال الاوربى وعدوانه على اللغة العربية ، لفهم
القومية التى استمر عدوانه عليها مائة وثلاثين عاما حتى
أوشك أن يقتلها من أرضها الجزائرية العربية ، بل
اقتلها فعلا من بعض أرضها الطيبة فنسيها بعض أهلها
بالرغم من وطنيتهم ومعارضتهم للاستعمار ، وتحولت
اللغة الفرنسية على امتداد عهد الاحتلال لغة للسوق
والشارع والبيت ، فضلا عن المدارس ودواوين
الحكومة ..

ولما طلب المختصون بالموسيقى فى الجزائر الى
الموسيقى المصرى تأليف فرقة جزائرية للفناء العربى
والموسيقى العربية .. قال لهم :
- ولكن تيار الموسيقى هنا اجنبى مع الاسف ،
وكذلك اللغة والمهمة التى تكلفوننى بها صعبة ! ..
وكان ردهم

— لهذا نطلب اليك تأليف فرقة للفنساء العربى
الصميم ، لان اعادة تعريب اللسان الجزائرى تتطلب
اعادة تعريب الفناء الذى يسمعه المواطن الجزائرى ،
ويترنم به بينه وبين نفسه ، ويشعر فيه بروحه المحلية
وروحه القومية بعد محاولات الطمس الاستعمارية ..
واتضح للموسيقى المصرى من مناقشة المختصين هناك
ان معاناة الصواب والخطأ فى تجربة التعريب ، قد
اثبتت ان تعريب اللسان لا يتم بدون تعريب الحنجرة ،
فالتعريب قضية أمة تعود الى ذاتها من غربة طويلة ،
والانسان العربى لا يتكلم بالعربية فقط ، بل يفنى بها
أيضا .. ويشبه ان يكون تعريب اللسان وحده نوعا
مبتكرا من الاستشراق يبقى اللفة على طرف اللسان ،
ولا يدخل بها الى الضمير والوجدان ! ..

ولم يكد الفنان مشعل — وهو من الدارسين العرفاء
بالموسيقى العربية والاوربية — يبدأ مهمته الكبيرة حتى
لمس خطورة الصلة وعمقها بين اللسان والحنجرة ..

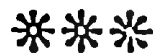
فالأحبال الصوتية التى تتكلم هى نفسها التى تغنى
وان اتخذت عند الفناء أوضاعا خاصة .. ولهذا كانت
تجربة الفنان مشعل محفوفة بالعثرات منذ البداية ..
فاللفة العربية ذاتها ما زالت تنفض عن وجهها ويديها
تراب مائة وثلاثين عاما من محاولات الواد ، وقد
تفرنست خلال هذا العهد الطويل غالبية الالسنة فى
بعض المدن الجزائرية ، وحمل الفناء العربى عصاه على
كاهله ورحل عنها ! ..

وهكذا كان ابتعاث الاحساس هناك بمقامات
الموسيقى العربية وإيقاعاتها ، وإيقاظ ما بقى من ذكراها
فى حنايا الاسماع والقلوب ، أشبه ببناء الدور الثانى
من العمارة قبل بناء الدور الاول ..

ولكن الفنان العربى الغيور على رسالته الفنية القومية ، وجد بين الشباب الجزائرى نواة جديدة من غرس التعريب ، فبدأ بها باذلا جهده فى ربط ذوقها ووجدانها بالثنائية التى لا انفصام لها بين الفناء العربى واللغة العربية .. محاذرا فى كل خطوة أن يصطدم بالفرنس اللغوى والفنى الذى طال عليه الامل والشعب تحت نير الاحتلال ..

وبعد شهور ايقن بأن مهمته لن تفشل ، فان هذه الطليعة من شباب فنانى الجزائر - طلبة وطالبات - تغلبوا على اكبر العقبات وتمكنوا من أداء الصولفيج العربى بالتدوين الموسيقى وتحديد ابعاد المقامات العربية علميا ، وكانت الحصيلة بضعة عشر موشحا من مختلف الانغام والايقاعات ، حفظها الطلبة والطالبات باللغة الفصيحة واللهجة العامية ، وادوها بشروطها الفنية الصحيحة ..

كانت هذه ماثرة فنية وقومية ثمينة حقاً ، لان اصحابها كانوا فى اول أمرهم على عتبة النطق العربى السليم - مجرد النطق السليم لا أكثر - ولكنهم بالرغبة والحماسة والجهد دخلوا لفة آباءهم واجدادهم ، ثم رفعوا أصواتهم بعد صمت طويل يترنمون بفناء الآباء والاجداد ، وقد تملكتهم نشوة الانبعاث القومى والانتصار الفنى فى وقت معا ..



هذه التجربة الناجحة التى تمضى الآن الى غايتها المرجوة حيث تعترض التعريب مشكلات تجد حلا ومشكلات تبحث عن حل ، تنبهنا نحن الى ما أوشكنا أن نفعل عنه من تأثير مصير الفناء العربى فى مصير اللغة الفصيحة وفى مصير لهجاتها كذلك ..

فالغناء بالعربية والعامية مرتبط بالكلمات التي
اساسها الاشتقاق اللفوى ، بينما تقوم الكلمات الاوروبية
على « النحت » كما يقول سادتنا اللغويون ..

هذا الفارق في التكوين اللفوى - وقد وفاه الباحثون
اللغويون حقه ولا مجال للافاضة فيه هنا - جعل
لمفردات الكلام العربى مخارج صوتية وأوزاناً خاصة
ذات قوانين صوتية لا يمكن أخضاعها لحركات الالحن
الاوروبية التي لا تتفق أصلاً وأوزان الكلام العربى
بفصحاء وعاميته ..

فلا يمكن - مثلاً - تفريغ الحان الاوبرات الاوروبية
من كلماتها الايطالية او الالمانية وملء فراغها بكلمات
عربية يخضع نطقها لما يخضع له نطق تلك الكلمات
الاجنبية .. ولا أحد يجهل ما وراء الكلام العربى في
الفناء من أوزان عروضية يتألف منها وحدها كيان لفظى
موسيقى مستقل قائم على الايقاعات الموسيقية العربية
وكسور الصوت العربى ، بما فيها ثلاثة أرباع الصوت
التي اعتدنا أن نسميها « ربع الصوت » ..

ولعل في هذا وحده ما يقنعنا بسلوك طريق مستقل
لتجديد الفناء العربى وتطويره في الأغنية الفردية والأغنية
الجماعية وفوق المسرح ، بحيث لا يصبح فننا الفنائى
بالوانه التي نعرفها الآن ، وألوانه التي نبتكرها في
المستقبل ، امتداداً سطحياً منقولاً بسداجة عن الفناء
الاوروبى الذى يتعصب له بعض كارهى الفناء العربى
تعصباً يشبه الجنون ! .

وفي هذا أيضاً ما لعله يفسر حكم الكونسيرفاتوار على
طلبتة وطالباته بعدم الفناء باللغة العربية والالحن
العربية ، لأن تدريب أصواتهم على الفناء الاوبرالى
والاوروبى بأنواعه الكلاسيكية والحديثة - مع رفض

الفناء العربى رفضا باتا - خلق لهم اصواتا فحلة فى
الاوربرا ، ولكنها عاجزة فى السيكا والبياتى وامثالهما
عجزا تاما ..

وادى هذا التدريب الى تشكيل حناجرهم وصدورهم
وسقوف حلوقهم ، تشكيلا فسيولوجيا يتنافر والفناء
العربى بل يناقضه ويناهضه ! ..

وقد عجزت الاصوات المصرية والعربية التى نشأت
هذه النشأة الفنية عن ممارسة الفناء العربى - لفة
ولحنا - وقلنا لاصحاب هذه الاصوات غير مرة ان فك
العقدة الفسيولوجية والفنية الجافة التى عقدهم بها
« التدريب الكونسير فاتوارى » معناه انهيارهم كمطربى
اوربرا وضياع الاحلام الذهبية التى توجههم بها مدربوهم .

ولم يتعد هؤلاء المدربون واجباتهم حين منعوا الطلبة
والطالبات من الفناء العربى ، لانه يفضى اخر الامر الى
« تصفية » ما صنعه هؤلاء المدربون المخلصون لقواعد
فنهم واصوله ، فى صدر كل طالب وقلبه وحلقه وبلعومه
ورئتيه وحجابيه الحاجز وضلوعه وقلبه ولسانه وشفنيه
واسنانه ، وبقية الجهاز الضخم الذى ينطلق منه الصاروخ
الاوربالي الى الاسماع ..

نرجو الا يسارع بعض من يسيئون الظن الى اتهامنا
بمعاداة الاوبرا والاوربريت والموسيقى العالمية ، والتهم
الفنية الاخرى التى أصبحت - لكثرة ترديدها - أشبه
بتهمة معاداة السامية ذات الشهرة العالمية

فالموسيقى الاوربية - او العالمية - كيان فنى ضخم
متصل الحلقات منذ مئات السنين ، ولكن من المستحيل
« تفصيل » قميص عثمان جديد من هذه الموسيقى
واتخاذها راية وشعارا فى محاربة الموسيقى العربية ..
كما أنه من البلاهة الا ننظر فى هذا التراث الفنى

الانسانى الكبير نظر الدارس المستفيد
ولكن القاعدة الذهبية فى هذا المجال هى ان التقليد
القرودى لا يثمر ، وان نقل الفناء العربى والموسيقى
العربية الى متحف الآثار العربية لن يفتح الابواب
للموسيقى العالمية والفناء الاوربى الا على قاعدة تقليد
المفلوب للغالبين او المنتصرين كما قال المؤرخ المشهور
ابن خلدون ، ولكن بطريقة اشد ابتذالا من الطريقة
التى انتقدها ابن خلدون ..

ولو دار الزمان بنا هذه الدورة لامسنا بعد جيل
او جيلين فى حاجة الى حملة للتعريب كالحملة التى
نسمع عنها الآن فى الجزائر ... فان سقوط الفناء
العربى هو نصف السقوط ، ثم يجرى دور النصف
الثانى عندما يقول القائلون لم يبق الا اللغة العربية !
واذا كان من المسلم به اجتناب التقليد والنقل فى
بناء الكيان المادى للمجتمع ، فهل يصعب علينا ان
نتجنب التقليد والنقل فى بناء الكيان العلوى لمجتمعنا ،
واعنى بوجه خاص فنه وأدبه .. موسيقاه وغناؤه
وكلامه ؟ ! ..

من العجب ارتفاع هذا المد فى وجه الموسيقى العربية
وأواصرها اللغوية ، بينما القومية العربية تحاول
النهوض ، والكيان الصهيونى يتواثب بتلفيقاته
السياسية والادبية والفنية الكثيرة ، ومن بينها
تلفيقاته التى يسميها الموسيقى اليهودية ! ..

ثم نقول : لسنا ننادى على بضاعة التراث والماضى ،
ولكننا نطلب للوجدان العربى مكانا تحت الشمس
وليت شعرى كم نتكلف بعد جيل او جيلين لنعيد
السنتنا وغناؤنا الى وضعهما العربى .. وهل الحزم ان
نبدد ثم نشقى لنجمع ؟ ! ..

عبد الوهاب وتفصيل الأغاني

محمد عبد الوهاب باعتراف غالبية النقاد والمستمعين والملحنين أيضا أقدر الجميع على وضع اللحن المناسب للصوت المناسب ..

وبفضل قدرته هذه لمعت ليلى مراد ونجاة على ورجاء عبده وبعض المطربين الذين تعهدهم زمنا ثم تركهم لمواهبهم فلم يصمدوا ولم يواصلوا البقاء .. ولما لحن عبد الوهاب فى الزمن الاخير لعبد الحليم حافظ وفايزة احمد وفيروز ونجاة الصغيرة كانت الحانه على قدر اصواتهم بلا زيادة ولا نقصان ، وأبرزت أجمل ما فيها ..

وكانت أكبر تجاربه فى الزمن الاخير مع صوت أم كلثوم ، فلم يغير عبد الوهاب فيما اعتاده من تفصيل الاغاني على « مقاس » الصوت بحيث يبدو الاثنان معا فى أجمل صورة ممكنة ..

صحيح ان الحان السنباطى لام كلثوم طوال خمسة وثلاثين عاما ، كانت أروع ما غنت ، ولكن السنباطى ملحن كلثومى فقط . يبلغ قمة باهرة فى التلحين لها ، وتضعف روحه المعنوية حين يلحن لغيرها ، فرتج عليه كانه خطيب مصقع خانه على المنبر لسانه الفصيح ! .. بل ان السنباطى قد ارتج عليه خلال السنوات

القلائل الماضية فى التلحين لام كلثوم نفسها . السبب
- فيما يبدو - هو ضعف روحه المعنوية أيضا ..

عبد الوهاب هو نقيض السنباطى . روحه المعنوية
فى التلحين لا تضعف ، وهو يواجه كل صوت بهذه
الروح القوية فيلحن له بأبداع ما يناسبه ، حتى يقول
المستمعون : يجب ألا يغنى هذا الصوت إلا الحان عبد
الوهاب ! ..

والسر أن عبد الوهاب حين يفصل الحانه على
الصوت لا يصعد به درجة صوتية أو موسيقية ولا يهبط
به درجة ولا يتركه معلقا بين درجتين إلا بمقدار
ما يناسبه ويظهر أحسن ما فى نبراته وأقدر ما فى أدائه
بلا أرهاق ولا افتعال ..

وهذا بالضبط ما صنعه عبد الوهاب حين لحن
لنفسه فى مراحل صوته المتتالية ، وفى مراحل مذهبه
فى التلحين منذ أكثر من أربعين عاما ..

ربما يقال أن الأغنية الممتازة تحتفظ بجمالها مهما
كثرت فى أدائها الأصوات . هذا غير صحيح ، لا بالنسبة
للأغنية الفردية فقط ، بل بالنسبة للفنماء المسرحى
أيضا .. وغير صحيح حتى فى الفنماء الأوروبى الفردى
والمسرحى برغم الاختلافات الكبيرة المعروفة بين الفنماء
العربى والفنماء الأوروبى ..

لنتصور - مثلا - صوتا عربى التربية والتكوين
مساحته ثمانية مقامات فقط ، فانه يعجز بطبيعة الحال
عن غناء لحن تم تفصيله على صوت مساحته ستة عشر
مقاما ..

ومهما نزل الصوت ذو المقامات الثمانية ببطقة
النغمات - ولو الى درجة الدندنة - ليستوعب هذا
اللحن المفصل على ستة عشر مقاما ، فانه سيعجز عن

تصوير اللحن الا على نحو لا يرضى المستمعين ولا يرضى الملحن ولا يرضى صاحب الصوت نفسه ..

وفي الغناء الاوبرالى - برغم التشابه فى الاصوات الاوبرالية على نحو ما - لا يتقدم صوت نسائي من طبقة الالتو مثلا ليفنى لحننا مكتوبا لطبقة السوبرانو ، ولا يتقدم صوت رجالي من طبقة الباص ليفنى لحننا من طبقة التينور .. وهكذا ..

فى هذه الناحية الهامة ، نجد عبد الوهاب حريصا ودقيقا وموسوسا كعادته . يحرص على تفصيل اللحن بحيث تظهر صورته الحقيقية فى مرآة الصوت الذى يؤديه . ويقدر مساحة الصوت يمتد اللحن بدون زيادة لا تثمر الا الارهاق وكشف العيوب الفنية ..

الملحنون الآخرون - اقصد بعضهم - يضعون الحانا يحتاج تصويرها الى مساحات صوتية معينة ، فاذا نقصت هذه المساحة بين ايديهم خلال التدريب على اللحن ، عالجوا نقص المساحة بخفض طبقة الآلات الموسيقية ، فضلا عن انخفاض طبقة الصوت ذاته من البداية او من قبل البداية . عندئذ يبدو اللحن فى صورة مهزوزة غير مقنعة ..

وقد ادهشنى عبد الوهاب حين وافق ان تغنى مطربة لبنان فيروز بعض ألحانه الفاخرة التى غناها قبل اربعين عاما بصوته الذهبى العملاق . فان صوت فيروز - على جماله وناقته وصفائه - لا يملك الدرجات الصوتية التى تتضمنها هذه الالحان ، وكان يتضمنها صوت عبد الوهاب حين غناها ، فضلا عما كان له من المقدرة الادائية ذات المزايا الجمالية التى لا نظير لها الآن ، والتى يبدو الاداء الجديد بالنسبة اليها مجرد دندنة ملساء الملامح قاصرة عن تصوير اللحن برغم كل

اجتهاد ، وبرغم كل ما يزعمون انه تفسير جديد للحن القديم ..

الارجح ان عبد الوهاب كان مطمئنا الى بقاء اغانيه هذه بصوته الذهبى فى الاسطوانات القديمة وما يتجدد من طبعتها ، فلم ير بأسا فى السماح بفنائها لمن أراد ، ما دام وراء هذا المجد القديم الذى دخل التاريخ ، حركة جديدة هنا وهناك ..

المهم ان عبد الوهاب الآن هو أكثر الملحنين فهما للأصوات وما يناسبها ، مهما كان الصوت جليل القدر كصوت أم كلثوم أو متواضعا كصوت هذه أو تلك من المطربات الناشئات ..

وهو بهذا الفهم الذكى يسهم فى حفظ كيان الفناء العربى وقد بدأت تهب عليه رياح « الفناء الرومى » الذى نسمعه الآن من المستشرقات صباحا ومساء كأنه مواء القطط فى ساعات غداؤها أو ساعات صفائها ..

ونتوقع من ذكاء فنه الكبير ، ومن فن ذكائه الخطير ، احسن أغانى المطربين والمطربات فى كل جديد يتاح لهم ان يظفروا به من فنه على تجدد السنين ..

فريد وجعجور

لم أكن - في الحقيقة - أعرف بالضبط مكانة فريد الاطرش عند المستمعين في البلاد العربية حتى كتبت مرة مقالة عنه في مجلة « الكواكب » رأى فيها بعض القراء ما لا يتفق وتفاصيل الصورة المرسومة له في أذهانهم ، مطرباً موصول النجاح منذ أربعين عاماً .. فأمطروني بالرسائل ، مع اننى لم أكن أتممت كلامى عنه ، وكنت وعدتهم باتمامه في العدد التالى من مجلة « الكواكب » ..

ولما ظهرت تنمة كلامى ثبت لهم أننا نقف حيال فن فريد الاطرش على خط واحد وان اختلفت مواقعنا فيه ولا بد بطبيعة الحال أن تختلف ..

يرتبط فريد فى وجدانى بأسمهان المطربة الفدة ، صاحبة أجمل صوت فى عصرنا بعد صوت أم كلثوم ، ليس لانه شقيق اسمهان ، بل لانه صاحب أحلى وأبرع الحان غنتها ، بالرغم من انها غنت لاكبر وأشهر الملحنين ..

وفى صبانا وشبابنا الباكر أسكرتنا اسمهان بما غنته من الحان فريد فى فيلم « انتصار الشباب » ثم فى فيلم « غرام وانتقام » .. وما زالت لاغانها التى لحنها فريد فى هذين الفيلمين نشوة تتجدد كلما سمعناها ،

فقد عرف فريد مكانن الروعة الاصيلة فى حنجرة اسمهان ، فلعب عليها بالحنانه لعبا مطربا بارعا ، لم يتح مثله لاحد من الملحنين الكبار الذين لحنوا لها ..

أما الحان فريد نفسه فكانت دائما تحمل طابعه الذى انفرد به منذ كان يفنى فى الاذاعات الاهلية القديمة حتى اليوم ، وهو طابع ذو نكهة خاصة ، وله فى الاسماع رنين متميز ، وقد أثرت طريقة تلحينه فى الحان عصره تأثيرا لا شك فيه ...

واذا كان فريد قد اشتهر دائما بما يسميه البعض « الفناء الشرقى » فانه أيضا أسهم بنصيب وافر فى حركة التجديد والتطوير التى التفتت الى الموسيقى الاوربية واستفادت منها .. وله الحان كثيرة اقترب فيها من الفناء الاوربى والموسيقى الاوربية وان لم يتعد عن الدوق الشرقى ، أو الدوق العربى على الاصح ..

وعندما يكتب تاريخ الفناء العربى المعاصر فان فريد الاطرش سيدخله مع الملحنين الذين تركوا فى غنائنا العربى اثرا واضحا ، بل ان طريقته الخاصة فى الفناء ونطق الكلمات ستدخل هذا التاريخ أيضا بكل ما اثير حولها وكل ما يثار حولها من مناقشات فنية وعلمية متباينة ..

ولو لم يكن فريد على هذا المستوى لما استطاع ان يلعب ثم يواصل اللمعان فى عصر عظماء الملحنين المجددين أمثال عبد الوهاب والقصبجى وزكريا أحمد والسنباطى

وأما صوته فكان دائما صوتا خاصا ، يمتلك شروطا خاصة تكفل له جمهورا واسعا متجددا منتشرا فى مصر وخارج مصر ، على امتداد مراحل فنية متعددة بدأت فى الثلاثينات وأثبتت قدرتها على البقاء والنماء حتى السبعينات ..

والمشكلة الدقيقة بين فريد الاطرش وبينى ، هى
اننى عندما اكتب عن جزئيات فى فنه ، يتصور هو اننى
اكتب عن فنه كله بلا تفرقة بين التفاصيل .. وهذه
المشكلة قائمة ايضا بينى وبين جمهوره الكبير ..

والصورة الكاملة لفن فريد الاطرش ، مطربا
وملحنا ، هى من اشد الصور ثراء بالانفراد وخصوصية
الشروط الفنية وما يتعلق بها من نجاح وقبول لدى
الجمهور التى من حقها دائما أن تمنح النجاح لمن تشاء
وتمنعه ممن تشاء ! ..

وفريد الاطرش عازف العود ، سـيدخل تاريخ
الموسيقى العربية مضافا الى فريد الملحن المغنى ، فان
العود العربى الذى يضطهده بعض الموسـيقيين
« المستخوجين » وينادون بالقائه فى المتاحف ، يلقي من
فريد يدا حانية وصدرا حنونا .. وهذا وحده يجعل
من فريد أحد الملحنين القريبين الى عشاق الألحان
العربية ، فى عصر كادت تستعجم فيه الألحان والاصوات
والآلات الموسيقية ...

ويستطيع فريد أن يتحدث عن شىء مؤكد فى حياته
الفنية التى امتدت عشرات السنين ، وهو انه كان دائما
فنانا جماهيريا يعيش فنه وسط جماهير واسعة فى مصر
وخارج مصر ، ولم يئأس منه جمهوره ولا يؤس هو من
جمهوره عندما ألت به تلك الظروف الصحفية التى
عرفها الجميع والتى - برغمها - يواصل فنه باصرار
الفنان الذى لا يملك الا اللقاء مع جمهوره بالرغم من
جميع الظروف ..

وأعود الى المشكلة التى قلت انها تقوم أحيانا بينى
وبين فريد وجمهوره ، فأكرر أنها تتعلق بجزئيات
تختلف حولها الآراء ، وقد تحدث فريد نفسه عن هذه

الجزئيات فى كلمة له بمجلة « الكواكب » فقال
« ان صوتى الآن اقوى واجمل واصفى من السنوات
الماضية حتى عندما كنت شابا ، وخير دليل على ذلك
حفلى التى احييتها فى شم النسيم (١١) وقال جميع
النقاد والجمهور باننى غنيت فيها اغنية الربيع كأحلى
واقوى من اى وقت فى حياتى .. وهى اغنية تحتاج
الى جهد صوتى كبير ، من مقامات منخفضة وعالية
تصل الى ديوان ونصف ديوان ، اى حوالى ١٢ مقاما .
هذا عدا الاداء والنفس والجهد المضنى الذى يحتاج
اليه المطرب فى غناء هذه الاغنية الجبارة الخالدة ، وأقول
ذلك بكل تواضع وفخر » ..

والحقيقة ان فريد الاطرش لم يتزيد فى حديثه عما
بذله فى هذه الاغنية من جهد ، ورأى هنا كراهه ..
وليست اغنية « الربيع » هى وحدها التى ينطبق عليها
هذا الراى ..

ولكن المشكلة اننا نحن النقاد صناعتنا ان نتكلم
كثيرا ، ولا يمكن ان يمر كلامنا كله مرور النسيم ! ..

عبد الحليم والصوت "الخوجاتي"

في لقاء لعبد الحليم حافظ مع مجلة « الكواكب » خطر له أن يدافع عن لون من الأصوات ظهر أخيرا ، وقيل عنه أنه أون غريب عن الفناء العربي ، لأن الأصل في تعليمه وتدريبه هو الفناء الاوبرالى الذى يختلف فى أصوله عن الفناء العربى اختلافا عميقا (١)

وفى معرض دفاعه عن هذا اللون من الاصوات يروى عبد الحليم ما حدث له - شخصيا - فى امتحانه بالإذاعة قبل عشرين عاما ، اذ وصفت لجنة الامتحان صوته الفض وقتئذ بأنه « خوجاتى » لا يصلح للفناء العربى . ولكن الجمهور لم يأخذ برأى لجنة الإذاعة - وكانت من مشاهير الموسيقيين - ووصل عبد الحليم سريعا الى الناس ..

هذه القصة التى يرويها عبد الحليم عن صوته لا يمكن فى رأى اسقاطها على بعض الأصوات التى يشملها بدفاعه ، فالقياس مع الفارق - كما يقولون - والحقيقة أن صوته فى ذلك الحين لم يكن « خوجاتى » لا بتدريبه ولا بمخارج ألفاظه ولا بروحه .. بل كان جديدا التصوير ، جديد التعامل مع المقامات الفنائية والقفلات والزخارف اللحنية ، ولكن مساحته لم تكن ممهدة

(١) كان حديث عبد الحليم مع « الكواكب » فى نوفمبر ١٩٧١

على الطريقة المتعارف عليها ، ولهذا كان - في جملة
وبعض تفاصيله - يشبه لهجة غير مألوفة للأذن العربية،
وان كانت هذه اللهجة عند تأملها واختبارها ليست
لهجة أجنبية . .

وماذا حدث بعد ذلك ؟ ! . .

تدارك عبد الحليم ما كان في حاجة الى تداركه من
الدربة والاستيعاب والصقل ، وامتلك ناصية « قرار »
محكم غنى بالتعبير ، يتفق وأصول الفناء اتفاقا لاجدال
فيه ، وان بقيت على حواشي صوته آثار لهجته الخاصة
التي هي في الحقيقة ميزة له وليست مجرد خروج عن
القواعد الفنية سببه العجز عن الدخول الصحيح فيها .
وشيئا بعد شيء تجسست في نبراته وأدائه زوايا
الطرافة والجمال ، وانضبطت أنفاسه المدربة على النفخ
في آلة « الآبوا » انضباط المفنى الحريص على متانة
أدائه في جميع حالاته . . وتغير المطرب « الخوجاتي »
الذي بدت نبراته متميزة في أسماع أعضاء لجنة الاذاعة
فلم تمنحه الرضا والقبول ! . .

ثم اشتهر عبد الحليم كمطرب جديد التفسير
للفناء العربي في ألوان خاصة ، متين الاداء الى حد
التشدد في كل نبرة ترتفع او تنخفض او تستقيم ، حتى
قال بعض مستمعيه انه اكتسب دقة الاداء من الشيخ
محمد رفعت والموسيقار عبد الوهاب ، وكلاهما أستاذ
مجاله الخاص في دقة الاداء . .

وبعد ان تخطى عبد الحليم أغنياته الطفولية في أواخر
الاربعينات - وهي التي كانت تنطبق عليها بصورة من
الصور اعتراضات لجنة الاذاعة - انطلق في لهجته
الفنائية الجديدة التي لا يجادل أحد في صحة نسبها
الى الفناء للعربي ، فكانت إضافة الى الأساليب الفنية

سرمان ما تدوقها المستمع العربى - وهو دقيق الذوق
مهما قيل عن ذوقه - وأعطائها حقها من الاستحسان ..

ولم تكن أغانيه الاولى مثل « صافينى مرة » التى
لحنها الموجبى الا من صميم الفناء والاداء العربى ،
وكذلك ما غناه من الحان كمال الطويل برغم مط بعض
الالفاظ فيها بطريقة غير معهودة ، ثم الحان عبد
الوهاب التى انطق فيها هذا الملحن البصير مقامات
الفناء العربى نطقا تلفرافيا مبتكرا ، وكان هذا النطق
التلفرافى عربى اللسان وان داخلته بطبيعة الحال لمسات
الاقتباس ..

والقيمة الحقيقية لعبد الحليم حافظ تتمثل فى انه
اضافة للفناء العربى - بفض النظر عن الاختلاف فى
تقدير حجمها - وان كان يقف خارج نطاق الفناء
العربى بصورته الكلاسيكية المتراكبة ، وهذا هو
السبب فى انه لا يفنى للسنباطى مثلاً .. ولا ينكر عبد
الحليم انه يقف بصوته وطريقته وامكاناته خارج
التواشيح والادوار والبشارف والمواويل ، وحتى
القصائد .. ولتقل ما شئت عنه بعد ذلك - اعجابا
وتقديرا - داخل نطاق فنه الخاص ..



أما الاصوات الجديدة التى يدافع عنها عبد الحليم ،
فهى تختلف تماما عن صوته ، لانها تنتسب الى اللون
« الخوجاتى » انتسابا لا انفصام له ، وهى - بعكس
صوته - لا تصور الفناء العربى تصويرا جديدا ولا
قديما ، لان مشكلتها هى عدم الامام بالفناء العربى ، ولا
اقصد مجرد الامام الدراسى ، بل اقصد الاستيعاب
الفطرى الذى يداخل النفس العربية منذ نشأتها كما

تداخلها اللغة وكما تداخلها علاقات البنوة والابوة
والامومة مثلا ..

وكل الفنون ذات الاصول القومية تنشأ في فطرة
الانسان وتتكون في وجدانه . واذا لم يكن الغناء العربى
فطرة مفروزة في صاحبها استحال عليه أن يبرع في
الغناء مهما اجتهد في دراسته .. فاذا اضيف الى انتفاء
الفطرة الفنية العربية تدريب اجنبى على الغناء الاجنبى
يلتوى به اللسان والوجدان ، وتنبس به احبال
الحنجرة ، وتتخذ اجهزة الغناء في الصدر والحلق شكلا
خاصا ، رسخت في الدماغ اصول التدريب الاجنبى
كالصخر ، واصبح الغناء العربى في هذه الحالة محنة
على من يحاول أن يتدرب عليه ، ومحنة اشد على من
يحاول الاستماع اليه ! ..

وهذا في الحقيقة هو الفرق بين عبد الحليم الذى
قيل عنه في بداية امره بغير حق انه « خواجه » وبين
من يقال عنهم - بحق - انهم خواجات .. وهذا هو
السبب في بقاء عبد الحليم منذ الخمسينات الى اليوم
وبعد اليوم .. ولا نريد أن نسبق الاحداث أو نرجم
بالغيب فنقول ان خواجات اليوم لن يبقوا الا يوما أو
بعض يوم ! ..

السنباطى وأخانه ومخاوفه

رياض السنباطى هو صانع أجمل غناء فى عصرنا ، ولا يمكن أن نسمع أم كلثوم بدون أن نذكر الملحن المتفنى الذى انبثقت من موهبته المدهشة تلك الفيوض من الروائع والشوامخ اللحنية التى لم يسبق لفزارتها وسحرها مثل فى الغناء العربى المسموع والمسجل ، والتى أنطق بها السنباطى مقامات الموسيقى العربية نطقاً جديداً لم يخطر على قلوب الملحنين القدماء ، وكشف عن امكانيات فيها بلا حدود ..

لقد استوعب السنباطى القدير طرائق الغناء العربى استيعاباً جديداً خلاقاً ، فصنع غناء عربياً تخطى به الحدود التى كان البعض يتصورون ان الغناء العربى يتوقف عندها تطريباً وتعبيراً ، وأتى فى ذلك بما يحير العقول ..

وصحيح ان الغناء العربى قد خلع اهابه القديم منذ جدده عبده الحامولى ومحمد عثمان ومحمد المصطفى وأبو العلا محمد ، ثم سيد درويش ومعاصروه ، ثم عبد الوهاب والقصبجى ، ولكن عمل السنباطى ارتبط بصوت أم كلثوم - وهو ظاهرة تاريخية نادرة - فكان من نصيب السنباطى أن يحقق انجازاً نادراً فى تاريخ الغناء العربى ، وقد فعل ذلك على خير الوجوه ..

قد يقال : وماذا عن عمل السنباطى خارج نطاق
أم كلثوم ؟ !

ولا محل لهذا السؤال فى الحقيقة ، لأن ما أنجزه
السنباطى فعلا - وأكثره فى نطاق صوت أم كلثوم -
هو ما سيحاسبه عليه تاريخ الفناء العربى ، وسيحتل
به من هذا التاريخ صفحات بارزة ..

ولكن هل يحاسب التاريخ رياض السنباطى على ظروفه
النفسية الخاصة ١٩ ٠٠ لقد اشتهر بالانقباض عن الناس
كانما طبعه الجفاء ، ولكن للنفس - وبخاصة نفس الفنان -
أحوالا تبدو عجيبة عند من يأخذها على علاقتها ويكتفى
بظاهر أمرها ، دون تعمق فيما وراءها ..

من ذلك ما رواه لنا مستمع من عدن عاصمة جمهورية
اليمن الديمقراطية الشعبية ، فان له مع السنباطى
وتقلباته البوهيمية قصة ذات دلالات تختلف باختلاف
الناس حيالها ..

يقول السيد « عمر جبلى - ٣١٤ - ١٥ شارع
الازهر - قسم ألف - الشيخ عثمان بعدن » ما يلى
بالحرف الواحد

« عشت أحلم بقاء رياض السنباطى فى القاهرة ،
لسكى أسمع صوته وأرى صورته وأسأله كيف صنع
الحانه العظيمة . ثم شاءت الظروف أن تبعثنى الشركة
التى أعمل بها فى عدن الى لندن للتدريب ، فمررت
بالقاهرة وتخلفت بها بضعة عشر يوما لفرض واحد ،
هو أن ألتقى بالسنباطى قبل مواصلة السفر الى
لندن ..

« ووجدت من اللائق قبل أن أطرق باب بيته الذى
سألت عنه حتى عرفت مكانه فى مصر الجديدة ، أن

اكتب اليه رسالة استأذنه في مقابلته ، قائلا له أرجو
أن تسمح لى بزيارتك فى منزلك . . فى متحف الموسيقى،
لارى عودك الذى تستخرج منه أروع الألحان . . فى
صومعتك لاشعر بجلال الإلهام الموسيقى فى مهبطه على
صاحبه . .

« وقلت فى رسالتى للسنباطى أرجو ألا تحرمنى
من لقائك فقد حضرت من عدن الى القاهرة «خصيصا»
لكى أراك ثم أواصل سفرى الى لندن . وانى فى
انتظار تكرمك بالرد . .

« ولما انتظرت سبعة أيام ولم أتلق ردا . . اتصلت
بمنزله تليفونيا . .

وتكررت المكالمات التليفونية أملا فى أن أظفر
بموعد من السنباطى إلا أن الردود التى تلقيتها من
المتكلم كانت متوحدة القصـد وهو استحالة مكالمـة
الاستاذ . . وهنا تأثرت عزة نفسى ، ولا أقول انها
ثارت لان الحان السنباطى تشفع له فى كل ما يصدر
عنه من مثل هذه التصرفات . . واستثقلت نفسى لمثابرتى
على محاولة فرض مقابلتى « بالعاقبة » - كما يقولون
فى القاهرة - على من لا يريد هذه المقابلة ؟ . .

« ولكن . . هل الإعجاب بالحن السنباطى يعتبر
لديه جناية أستحق عليها حرمانى من لقياءه ؟ ! . . الا
يشفع لى عنده انى قدمت من عدن واضعا لقاءه نصب
عينى ، وانى لم أسافر راسا من عدن الى لندن وتخلفت
فى القاهرة بأمل هذا اللقاء دون سواه . .

« لقد حز فى نفسى ان الاقدار سعت حتى دبرت
حضورى الى القاهرة ومهدت لتحقيق حلمى بلقاء
السنباطى ، ولكن السنباطى نفسه حال دون تحقيق
الحلم . .

« لا اكتمك اننى بعد انتهاء فترة تدريبي فى بريطانيا فكرت وانا احمّل حقائبي عائدا الى عدن أن اتخلف بالقاهرة مرة أخرى واکرر المحاولة مع السنباطى .. ولكن الفكرة تبخرت عندما تذكرت « الدل » الذى شعرت به فى محاولتى السابقة التى صدمتنى وأرقتنى طويلا .. وهكذا عدت الى عدن وأمنيتى التى تصورت انها سهلة التحقيق قد أصبحت فى نظرى « كالقول والعناء والخل الوفى » كما يقول الشاعر ..

« ومع ذلك لا اكتمك اننى لجأت اليك لكى تنقل عتابى الى السنباطى ..

هذه هى رسالة الاخ العدنى كلها تقريبا ، وهى تدل على انه نموذج فذ للمعجبين الرومانتيكيين بالفن والفنانين .. وقد تجردت رومانتيكته من كل زخارف الدنيا فلم يعجب بسعاد حسنى ولا بنجلاء فتحى ، بل أعجب برياض السنباطى ! ..

وانه لمؤسف حقا ان السنباطى لم يقابل هذه الروح الجميلة ولو بقليل من المجاملة التليفونية التى لم تكن لتعرضه لاي خطر من أى نوع. ولكن من يعرفون عزلة السنباطى وراء جدران بيته وما انبتته فى نفسه من مخاوف يدركون انه لا يستطيع أن يتصرف الا فى هذه الحدود ..

وقد ألقت عزلة السنباطى ظلالها على حياته فى السنوات الاخيرة ، حتى طلع علينا بلحنه الجديد « القلب يعشق كل جميل » فاذا بطلاقة السنباطى تعود من جديد . فهل يكون هذا اللحن ثمرة انعطاف نفسى جديد للسنباطى يعيده الى فنه وإلى الناس ، بقدر ما تسمح به تقلبات أحواله العجيبة ؟ ! ..

بليغ والمولود المنتظر

بليغ حمدي تغنى له أم كلثوم لحنا بعد لحن فيصبح
رصيده في بنك الصوت الذهبى ثروة من حق الاداء
العلنى وثروة من الدربة على التلحين لم ينقطع مددها
منذ عشر سنوات عندما اتاحت له « مبادرة » خاصة
من أم كلثوم أن يدخل فى قائمة ملحنها التى دخلها
أبرع الملحنين ..

لهذا يبدو بليغ حمدي كشاب سعيد الحظ ، آل
اليه تراث الآباء والاجداد ، فانطلق يحدث نفسه كأبى
العلاء المعرى بأنه وان كان الاخير زمانه ، سيأتى بما
لم يستطعه الاوائل الكرام ! ..

وبليغ حمدي يكاد يكون الآن اكثر الملحنين الحانا
واعمالا ، وترحالا فى سبيل الالحن والاعمال بين المشرق
والمغرب على امتداد الفصول الاربعة ! ..

وخلال السنوات العشر الاخيرة تلقفته مراحل فنية
متعددة ، كان فيها يناقض نفسه أحيانا وهو يظن انه
يعود الى نفسه ، حتى استقر أخيرا على حالة من القلق
الفنى والفكرى يختلط فيها التناقض والوثام بين ما
يعمله فى الغناء والموسيقى وبين ما يريد أن يعمله أو
يحاول أن يعمله ! ..

وقبل لقائه بأم كلثوم فى بداية الستينات ، كان قد

بلغ بداية طريقه كملحن ناجح بعد أن بلغ نهاية طريقه كمطرب لم يحالفه النجاح ، ونسى أغاني الملحنين التي جربوها في صوته أو جربوا فيها صوته ، وقال لنفسه لابد مما ليس منه بد .. ان فاتنا احتراف الغناء فلن يفوتنا احتراف التلحين ! ..

وفي البداية لم يسعده أن ينقلب ملحنًا مغمورًا بعد أن كانت أمنيته أن يصبح مطربًا مشهورًا .. وقد فارق هذه الأمنية العزيزة وودعها موجه القلب يأسًا من العثور على مكان في زحام الملحنين الكبار والصفار ..

ولما غنت له فائزة احمد في نهاية الخمسينات لحنه الذي تقول كلماته : « ما تحبنيش بالشكل ده » اهتز بليغ حمدي هزة السرور والامل ، فقد نجح اللحن مع انه كان مجرد مطلع سنباطى الروح ، تتلوه « خربشة » لحنية لا تنم عن ملحن موهوب ! ..

ولكن هذه الخطوة الصغيرة كان لها ما بعدها ، فجاءت الحانه لعبد الحليم حافظ ونجاة الصغيرة أكثر تطورًا ونجاحًا ، ولفقت بعض الاسماع والانظار الى ان هناك ملحنًا اسمه بليغ حمدي ، يجرى في آثار كمال الطويل وعبد الوهاب ولكنه يصنع نفسه ويبنى شخصيته وهو يجرى في آثارهما وآثار الآخرين ، لأنه ذو موهبة وليس مجرد هاو يعيش على التقليد الساذج

ولم يكن الكثيرون قد اقتنعوا بموهبة بليغ حمدي عندما اقتنعت بها أم كلثوم فاستدعته ليلحن لها ، وهو وقتئذ يحاول أن يلحن لابن شقيقها الذي عدل عن الغناء بعد تجربته الأولى ، وكانت أمنية بليغ حمدي أن ينجح في التلحين له ، أما التلحين لام كلثوم فلم يخطر على باله .. ولكن هكذا كان ..

ولاسباب خاصة نجح لحنه الاول لام كلثوم « حب

ايه اللي انت جاي تقول عليه ؟ .. ولكن هذا
النجاح الذي كان حجمه اضعاف حجم اللحن المتواضع ،
رشح بليغ حمدى للتلحين مرة أخرى لام كلثوم ، ويبدو
انه بعد صدمة النجاح الاولى اخذ يتمالك نفسه ،
ويستجمع شتات موهبته الفنية ، فنجح في عدة الحان
كثومية امتازت بالحلاوة والطلاوة والطرافة ..

شجعه النجاح وفتح له ابواب المطربين والمطربات ،
فارتفعت روحه المعنوية ، وامتلا ثقة بالنفس ، واصبح
التلحين لام كلثوم عملاً موسمياً له ، أما عمله اليومي
فيشمل غالبية المشتغلين بالغناء ، من عبد الحليم الى
شادية الى نجاه الى محمد رشدى ومحرم فؤاد
وغيرهم ..

وصعدت الحانه الى المسرح ، فكانت مقبولة من
الناحية الفنية ، قليلة القبول من الناحية الجماهيرية ،
بسبب التوزيع الموسيقى المبالغ فيه الذى اصبحت به
هذه الالحان .. وما زال التوزيع المبالغ فيه سبباً لنفور
عصبى دائم يقابل به الجمهور الاعمال المسرحية الغنائية
المصرية فى أيامنا ، بعد أن كانت المسرحيات الغنائية
مثار اهتمامه وبهجته قبل أربعين عاماً ..

ووراء هذا التوزيع الموسيقى الصاخب انساق بليغ
حمدى بعض الوقت فى بعض الحانه ، ومن بينها الحان
شعبية الطابع يكمن سرها الحقيقى فى شكلها الميلودى
البسيط ، كأغنية « انا كل ما اقول التوبة » التى غناها
عبد الحليم حافظ بتوزيع مقتبس من الموسيقى الاوربية
وكان بليغ يتصور ان هذا التوزيع سيجعل منها أغنية
« عالمية » .. ولكن التوزيع افقدها طابعها المحلى ،
ولم يجعلها عالمية ! ..

والفشل فى اقناع الجمهور بالصخب التوزيعى، جعل

بليغ حمدى يستغنى عن خدمات زميله الموسيقار على
اسماعيل صاحب « التوازيح » - على وزن التواشيح -
ويعتمد على نفسه ..

وبعد مداولة مع النفس ومراجعة للأفكار والاحلام ،
خرج بليغ على الناس مناديا بما يسميه « الاغنية المصرية
الصميمة » .. وانهمك في التلحين على أساس الالحان
الشعبية الريفية ، والحن الغوازي والزمارين ومنشدى
الحلقات كما سمعهم وكما سمع عنهم ..

وهكذا سمعنا في مرحلته الجديدة الحانه وكأننا نسمع
توافقات صوتية مؤلفة من خليط لحنى شعبي ،
لا يجرؤ على « خلطه » الا ملحن لا يهاب المفامرات الفنية
ولو جاءت نتيجتها بما لا يشتهي ريطمع فيه ! ..

وافتن بليغ باللازمات او « اللزم » الموسيقية ، وهى
القناطر النغمية التى يعبر فوقها المطرب من جملة الى
جملة ، واوشك في هذا المجال ان يكاثر عبد الوهاب
وينافسه بدون ان تكون له حنكة عبد الوهاب واتساع
خطوته ونضج موهبته ..

واوشكت « اللزم » الموسيقية ان تتحول على يد بليغ
حمدى الى سماعيات وبشعارف ، بدون ان تحكمها
صيغ السماعيات وقوالب البشارف .. وكاد الحوار
الطويل بين الآلات الموسيقية قبل بدء الاغنية وبعد بدئها
ان يتحول الى نوع من « التحميل » الموسيقية التى
كانت لعبة العازفين فى الماضى ، فكانوا يفتحون حيثما
اجتمعوا باب الحوار بين القانون والناى والكمان والعود
والبرق ، ولكن حوار هذه الآلات الجميلة كان يجرى
فى « التحميل » على شكل متواضع ، اما الشكل الذى
تجرى عليه تحميلات بليغ فيقولنا بكثرة الآلات التى
ترسمه ، وكثرة الاصوات التى تتعلق به كما تتعلق بقع

الالوان الصغيرة بلوحة كبيرة ..

ولاول وهلة تبدو لنا هذه الصورة فاخرة أنيقة ، ولكنها في الحقيقة لا تعدى اللحن الميلودى المفرد مرتديا ثيابا فضفاضة تكاد تقنع السامعين ، أو تخدع السامعين ، وكأنهم يستمعون الى الاوركسترا السيمفونى بجيش آلاته الوترية والخشبية والنحاسية والايقاعية وفى هذا كله لا يتجاوز بليغ مرحلة عبد الوهاب ، فان عبد الوهاب هو رائد هذه الطريقة التى يمكن أن توصف بأنها نوع جديد من خداع السمع يشبه خداع البصر ، ولكنه خداع أبيض حسن النية ، يثبت به عبد الوهاب انه يمد عينيه الى ما وراء الميلوديات الصغيرة العذبة من أنغام متراكبة متطورة .. وكذلك بليغ حمدى ، فانه يتطلع الى الاعمال المتطورة .. ولكن كيف ؟ ! ..

لقد سار بليغ شوطانى دراسة الموسيقى الأوربية ومازال يواصل المسيرة ، وأسرف فى التوزيع الموسيقي ثم عدل عنه الى الاسراف فى الزمار والارغول .. ولحن الاوبريت ثم انهمك فى الاغنية الفردية وتطلع الى الالحن « العالمية » ثم نفخ يديه منها وبشر بالالحن المصرية المحلية ولحن لام كلثوم ما يناسب صوتها العربى ولحن لتلميذات الكونسرفتوار ما لايناسب أصواتهن

وحاول - باختصار - أن يصنع فى الفناء والموسيقى المصاحبة له كل شيء ، ولولا طواعية الموهبة له ومواتاة الحظ ، لخسر كل شيء ، ولكنه - فى الحقيقة - استطاع بكل هذه المتناقضات والمتوافقات أن يصنع شيئا يذكره له الذاكرون الآن وقد لا تذهب ثمرته المرجوة فى النهاية ..

وتوسع بلا حساب فى استعمال أصوات الآلات الموسيقية المصرية الشعبية معزوفة بالآلات الاوركسترا ،

مع عدم استعمال الآلات الشعبية نفسها .. وقد سبقه
كمال الطويل فاستخدم - على نطاق ضيق - هذه
الآلات الشعبية نفسها في موضعها الصحيح من الاغانى
والاناشيد الوطنية والشعبية ^{التي سبقتها} عبد الحليم ،
مع غض النظر عن التوافق أو عدم التوافق بين آلات
الاوركسترا والآلات الشعبية ..

ولكن موهبة بليغ تتجلى في عملية التجميع والتنسيق
والخلط والنسج على منوال من هنا ومنوال من هناك ..
وهو بهذه الموهبة التي تستند الى نشاط في العمل
وحيوية في التنفيذ ، يتقدم الآن بين الملحنين ! ..

وتبدو لك أغاني بليغ حمدي في النهاية كأنها ورشة
تضج بأصوات العمال وطرقات آلاتهم على الحديد ..
وتضطرك أن تفلق الراديو اذا اعوزك الصمود لما ينبعث
من هذه الورشة الموسيقية ..

وبعض أغانيه هي من عمل هذه الورشة الموسيقية
الكاملة الاوصاف والمعاني ، بل هي معركة غنائية قائمة
بذاتها ، اصطدمت فيها الآلات الشرقية والآلات الغربية
وتعاركت الألحان العربية والألحان الاوربية ، ومع ذلك
لا أعتقد ان ما عمله بليغ حمدي سوف يفضي آخر
الامر الى لا شيء .. فان ما عمله يشبه التكوينات
الطبيعية الاولى التي لا تبدو نتائجها واضحة . ولاشك
في انه هو نفسه لا يعرف شيئا عما قد يترتب مستقبلا
على أعماله الحالية ، فهو الآن مجرد مفامر يضرب في
الصحراء ، قد يصل الى الماء ، وقد يصل الى
البتروول ، وقد يرضى من الفنيمة بالاياب ! ..

ان الفناء العربى والموسيقى العربية يجتازان فترة
من التخبط والبحث عن اتجاه ، وبليغ بايجابياته
وسلبياته هو رمز التخبط في دنيا الفناء العربى

والموسيقى العربية ، ولكنه التخبط النساتج من تغير الزمن وتبدل الأحوال ، والذي يرجى له الاستقرار لقد تحولت الاغنية الفردية منذ أربعين عاما الى مستودع للتعبير بالجمله اللحنية . ثم تحولت - وبخاصة فى الزمن الاخير - الى مستودع للالزمات الموسيقية ومصدر لها وحقل تجارب دائم الانتاج ، وقد اعطانا هذا الحقل محصولا ضخما من المقدمات الموسيقية والالزم الموسيقية التى تقوم عند المستمع العربى حتى اليوم مقام الموسيقى البحتة ..

والموسيقى البحتة الناضجة المستقلة عن الفناء هى مطلب الموسيقى العربية للمستقبل .. ومن عجب ان كل الدلائل تدل على ان هذه الموسيقى المنشودة سوف تنبثق من الاغنية الفردية التى غرقت فى المقدمات والالزمات الموسيقية ، والتى يتطرف بعض اعزائنا النقاد ضدها ، الى حد المطالبة بمنعها أو ابعادها عن الاسماع ! ..

ان أصوات الآلات الموسيقية كانت الى عهد غير بعيد تابعا قليل الاهمية لاصوات المطربين .. فلم يكن صوت الآلة الموسيقية الا هامشا صغيرا على الطقطوقة أو القصيدة أو الدور .. وكانت الالزمة الموسيقية أشبه باستراحة قصيرة للمطرب أو المطربة ، أو حيلة لتكملة جملة لم يتسع لها صوته ، أو تمهيدا للانتقال الى نفمة فوق أو نفمة تحت .. باختصار كانت الالزمة قنطرة بسيطة يعبر عليها المطرب أو يشب فوقها من بر الى بر ، ومن بحر الى بحر ! ..

فى ذلك العهد الذى كانت فيه الموسيقى البحتة - أى المستقلة عن الفناء - واقفة عند البشارف وأخواتها ، كانت البشارف وأخواتها أيضا تخدم المطربين ولا

تفصل عن أوامرهم الاستبدادية ، فلا بد للمطرب قبل أن يسخن ويتنحج ويبدأ في مناجاة الليل ، من بشرف أو سماعي ترتاح إليه اذنه حتى يتطلق في الشوط ثم يبلغ غايته وقد تسلطن وتملكته حميا الوجد والطرب ..

وفي الثلاثينات بدأ الموسيقيون يؤلفون مقطوعات موسيقية مستقلة ، لا ينسجونها على منوال البشارف والسماعيات ، وليس هذا انتقاصا من حق السماعيات والبشارف فانها - على بساطتها الميلودية وتواضعها الفني - حافلة بالعدوبة والشجن وحلاوة في النغم والايقاع لا يجحدها مستمع خبير بالسماع ! ..

ثم احتلت المقدمات الموسيقية الطويلة نسبيا صدر الاغنية ، ودخلت اللزمات في هيكل الجمل اللحنية فأصبحت شديدة الالتصاق بها وان لم تكن جزءا منها. ولم ينفر المستمع العربي من التطور الجديد بل أقبل عليه وأحبه ، فتوسع الملحنون في هذا الباب حتى تحولت المقدمات الى قطع موسيقية ، وكثرت اللزمات وتنوعت حتى صار بعض الموسيقيين يجمعها من الاغاني ويعزفها للمستمعين كقطع متماسكة مستقلة عن الاغنية

هكذا انبعث من الاغنية الجديدة التي أثقلتها المقدمات واللزمات صورة من صور الموسيقى البحتة لم تكن في حساب الموسيقيين أنفسهم . وأثارت الصورة الجديدة سؤالا هاما : هل تفرق الاغنية في الموسيقى أو تتمخض في النهاية عن لون من الموسيقى البحتة لا عهد للموسيقى العربية به ؟ ! ..

ولم تفرق الاغنية في الموسيقى حتى الآن ، وانما بدأت تتمخض عن موسيقى بحتة تشترك مع البشارف والسماعيات في تكوينها الميلودي ولكنها لا تشترك معها في قالب الفني ..

معنى هذا - بلا جدال طويل - ان الاغنية الفردية كانت مهضومة الحق حين اتهمها الكثيرون بأنها تعوق انبعاث الموسيقى العربية البحتة بسبب ميل المستمعين الى الغناء اكثر من ميلهم الى الموسيقى البحتة ..
فها هي بعض الاشكال الاولى للموسيقى العربية البحتة تنبعث من قلب الاغنية الفردية انبعاثا عفويا لا قصد فيه ولا اعتمال ، وان بدا لبعضنا ان وراءه قصدا واعتمالا ..

وليس هذا الا أول الغيث وقد تعيش الموسيقى العربية البحتة حيناً في حضن الاغنية ، لان الاغنية ما زالت هي مورد الرزق للملحن والمطرب والعازف .
ولكن الموسيقى العربية البحتة لابد لها ذات يوم من التفرد والاستقلال وبناء كيائها الفنى الخاص كما حدث للموسيقى الاوربية ، على اختلاف الاسس الفنية بينهما .. عندئذ لا تكون الموسيقى المأخوذة من مقدمات ولازمات الاغاني هي السائدة ، ولا تتوقف مهمة القطع الموسيقية عند ترقيص سهر زكى وناهد صبرى مثلاً ، بل تتطور الى آفاق جديدة فسيحة تعبر فيها عن كل هموم وأفراح الانسان ، وتصبح الموسيقى العربية كيانا فنيا ضخماً بجوار الموسيقى الاوربية .

بقى ان نقول ان كلامنا عن المولود المنتظر الذى سيخرج عاجلاً أو آجلاً من بطن الموسيقى المصاحبة للأغاني .. هذا الكلام قد ورد فى عرضنا لآعمال بليغ حمدى ، وما هو بالاب الشرعى للوليد المنتظر ، فان موسيقى لعبد الوهاب والسنباطى وغيرهما قد بشرت سامعيها منذ زمان بعيد بأن وليدها المنتظر يتخلق وراء سجاج الفيب ! ..

الباب الخلفى للدور والتوشيح

فى بعض ما تفنيه فرقة الموسيقى العربية نسمع « الطقطوقة » وهى تتحول أحيانا الى ما يشبه « الدور » مضافا اليه بعض ملامح التوشيح !

ونسلم « المونولوج » ايضا وقد تحول الى خليط او مزيج جميل من الدور والتوشيح برغم جميع الحواجز التى وضعها الموسيقيون القدماء بين أنواع الغناء ..

وفى مثل هذه التجارب نرى ونسمع ذوبان الفروق بين كلمات الطقطوقة وكلمات المونواوج ، كما نرى ذوبان الفروق بين الحان الطقطوقة والحن الدور والحن التوشيح ..

هذه التجارب تؤكد بطريقة علمية بسيطة وجهة نظر متواضعة كنت أبديتها مرارا والحجت فى البرهنة عليها مرة بعد مرة ، وملخصها ان تقسيم الاغانى العربية فى الزمن الحديث الى طقطوقة ومونولوج ودور وتوشيح لم يعد الا تقسيما تاريخيا مسجلا فى الكتب باعتبار ما كان ، أما فى أيامنا فلم يعد هذا التقسيم واقعيًا الا من حيث الاسم مجردا تقريبا عن محتواه القديم ..

هذا التقسيم استنفد أغراضه فى عصرنا او كاد الا من الناحية التاريخية التى يتحتم النظر اليها باعتبار خاص من خلال هذا التقسيم الذى كان فى زمانه حقيقة

فنية لا جدال فيها ثم تحول بالتدريج الى مجرد أسماء تاريخية ترقد على هامش الفناء العربى فى ثوبه الجديد لهذا اصفيت باهتمام واستمتاع الى فرقة الموسيقى العربية وهى تغنى - جماعيا - أغنية « الورد جميل » التى لحنها زكريا أحمد وغنتها أم كلثوم قبل ربع قرن. كما اصفيت باعجاب الى أغنية « هو صحيح الهوى غلاب ؟ » .. آخر ما لحنه زكريا أحمد لام كلثوم منذ عشر سنوات ..

أغنية « الورد جميل » يمكن أن تسمى طقطوقة بمقاييس الاغاني القديمة ، ويمكن أن تسمى مونولوجا. وكذلك أغنية « هو صحيح الهوى غلاب ؟ » فان مواصفات النظم الشعرى أو الزجلية فيها هى مواصفات الطقطوقة بلا زيادة ولا نقصان ، وهى أيضا مواصفات المونولوج ..

أما التلحين فانه خفيف سريع راقص فى « الورد جميل » ولهذا يمكن تسمية هذه الاغنية «طقطوقة» .. ولكنها ليست طقطوقة بالمواصفات القديمة .. فماذا تكون اذن ؟ ! ..

والتلحين فى « هو صحيح الهوى غلاب ؟ » غارق فى نفمة الصبا الحزينة ، ولكنه محفوف ومصحوب بإيقاعات وألحان راقصة من أعجب وأطرب ما يمكن سماعه من الايقاعات والالحان الراقصة تحت جناح نفمة الصبا الحزينة ، وهذه مقدرة فى التلحين لا تتاح الا للملحن عظيم كزكريا أحمد رحمه الله ..

والحزن هنا مع بعض العناصر النظامية والفنية الأخرى يرشح الاغنية لان تسمى مونولوجا ، ولكنها ليست مونولوجا .. فماذا تكون ؟ ! ..

هذا السؤال ومثله السؤال الخاص بأغنية « الورد

الفناء وجمهور المنوعات

ظهور المطربة المشهورة أو المطرب المشهور على المسرح في حفلات المنوعات ، معناه سريان الحيوية والتطلع واهتزاز جسد المتفرج وجسد المتفرجة أيضا فالفناء هو لغة الكلام التي يجيد « وكلاء الفنانين » مخاطبة الجمهور بها في هذه الحفلات التي يقيمونها لحسابهم أو لحساب الهيئات والجمعيات الخيرية وغير الخيرية .. وبدون مطرب مشهور أو مطربة مشهورة لا يتم رونق حفلة المنوعات بل لا تتم الحفلة على الإطلاق ..

وكلما أتاحت لى المصادفات أن أحضر حفلة منوعات تبينت أن جمهورها لا يكتفى بالرقص ولا الفكاهة ولا الألعاب الأخرى التي يقدمونها تحت لافتات فنية براقية .. وهذا هو السبب في أن المطرب يحتل أهم ساعات الحفلة ، وتحيط به فقرات الحفلة كأنها اطار حول صورته أو حول صوته أمام عيون وأسماع الجماهير

واذا استثنينا جمهور أم كلثوم الذي تتجدد أجياله ، لم نر لاحد من مشهورى المطربين والمطربات جمهورا خاصا يمكن أن يملأ مقاعد حفلة لا يشترك فيها أصحاب الفقرات السريعة المتنوعة . ولهذا يفنى جميع المطربات

والمطربين المشهورين فى حفلات المنوعات التى يفنى فيها
ايضا مطربو ومطربات الصالات والملاهى الليلية ..

ولا يجرؤ مطرب - مهما كانت شهرته - على اقامة
حفلة معتقة عليه وحده . وقد توهمت بعض المطربات
منذ سنوات قلائل ان لها جمهورا يملأ حفلة تحييها
بمفردها ، ويلعلم فيها صوتها الخافت وحده ، فأقامت
الحفلة وخسرت فيها ، ولم تعد الى مثلها مرة اخرى ..
مع ذلك ، لا تقوم حفلة المنوعات بدون صوت مطرب
او مطربة من الدرجة الاولى ، فالجمهور المصرى الذى
يسمع مطربه الآن من خلال الميكروفون هو وريث
الجمهور الذى كان فيما مضى يستمتع بسماع الحامولى
والمنىلاوى وسالم العجوز ومحمد المسلوب وعبد الحى
حلمى وسلامة حجازى ومنيرة المهدية ، ويسهر فى
سماعهم حتى الصباح وقد تملكته نشوة تشبه السحر
او الجنون ! ..

غير ان الزمن تغير ، والفناء نفسه تغير ، ولم يبق
شئ ان يمسسه التغير . وقد حكم الزمان على
« السميعة » ان يكتفوا بسماع مشاهير المطربين فى
حفلات المنوعات بعد ان كان سماع مشاهير المطربين
تقام له السرايدات فى اوسع الساحات ! ..
وتغيرت مواصفات المطربين ، ومواصفات المستمعين ،
وانعقد بين الطرفين اتفاق غير مكتوب ينص على ان
حفلات المنوعات هى الشكل المناسب للفناء والسماع فى
هذا الزمان ، مع الاعتراف بوجود اشكال اخرى بطبيعة
الحال ..

ولما كنت مقتنعا بهذا كله ، فقد حضرت فى احدى
الليالى حفلة منوعات كانت مطربتها هى فائزة أحمد ..

ذكرتنى فائزة أحمد بمطربات الثلاثينات فى وقتها
ساعة ونصف ساعة تغنى بلا انقطاع. ، ولم تكتف بكلام
الاغنيات والحنانها فانطلقت تقول يا ليل .. ياعين ! ..

ولو شهدت فائزة أحمد جمهور الثلاثينات لكان فى
مقدورها اقامة حفلات تغنى فيها وحدها ، بدون
منوعات تحيط بها . ولكنها جاءت فى عصر المنوعات
ولا بد لها من الخضوع لاحكامه ، وليس الخضوع
لاحكامه شرا كله ، فان جمهور المنوعات يميز بين
الاصوات الجيدة والاصوات الرديئة ، وقد رأته يندمج
مع فائزة أحمد طوال ساعة ونصف ساعة فى أربع
اغنيات من الحان سلطان ، بعضها جديد كأغنية
« صعبان علينا » التى يمتاز لحنها بنعومة خاصة ..

وقبل أن تنتهى آخر « نمرة » فى الحفلة بحثت عن
فائزة أحمد فى الكواليس فلم أجدها ، كنت أود أن
أقول لها انها المطربة الوحيدة - بعد أم كلثوم - التى
تستطيع الان أن تغنى ساعة ، فلا تحتبس نبرات صوتها
فى حنجرتها .. وقد لا تجيء بعد عصرنا مطربة أخرى
من هذا الطراز ، وبخاصة اذا ما أصبح كل الغناء
منوعات فى منوعات !

تقاسيم البيانو وتقاسيم العود

في « قعدة » شائعة مع مدحت عاصم الموسيقار العجوز الذى لولا صلته اللمعة التى تشمل راسه كله لكان فى مظهره اكثر شبابا من نجوم السينما الشبان .. قال لى العجوز الشاب فى لباقة وسخرية المشوبتين دائما بالحياء والاعتدار :

— منذ مدة التقيت بموسيقار مصرى دارس للموسيقى العالمية « الاوروبية » دراسة طويلة .. وبعد حوار معه اسمعنى عملا موسيقيا من اعماله فسأله :

— على اى الآلات الموسيقية تجيد العزف ؟
فاجاب :

— البيانو ..

فعدت اسأله — وانا اعلم مقدما انه سيسخر فى قرارة نفسه من سذاجة سؤالى
— هل تجيد « التقسيم » على البيانو بما يلائم الدوق العربى ؟ !

ولم يكن هذا الموسيقار المصرى الدارس للموسيقى الاوروبية حتى النخاع ، يجيد « التقاسيم » طبعاً ، لانه يعتبرها مجرد زخرفة « أورينتال » يترفع عنها من يتصورون أنفسهم مبعوثى العناية الالهية لاقامة صرح

الموسيقى فى مصر .. ولا يهتم - فى رأيهم - بهذه الزخرفة الا عازفو العود والقانون والنأى والبزق والكمان ، وكل آلة موسيقية مشدودة النغمات على ثلاثة ارباع الصوت المتخلف عن ركب الحضارة الموسيقية ! ..

وتعليق مدحت عاصم على ما سمعه من صاحبنا الموسيقار ، تعليق واضح موجز يخطر على بال كل منا فى هذا الموقف ، ويتضمنه هذا السؤال البسيط :

- أليس طبيعيا الا يستطيع موسيقار غريب الذوق عن وطنه أن يخاطب مواطنيه بلغة موسيقية يفهمونها ويتذوقونها ما دام هو نفسه لا يفهم ولا يتذوق لغة مواطنيه الموسيقية ؟ ! ..

لقد درس العجوز الشاب مدحت عاصم موسيقى العالم ، والموسيقى الاوربية على الاخص ، دراسة حقيقية ، ولكنه - حين يريد - يلحن بالعربى ، ويعزف على البيانو تقسيمات مصرية الروح ، تجعل « ابن البلد » البسيط الذى لم ير البيانو فى حياته يرقص طربا لهذه التقسيمات ! ..

مع ذلك ، أرجوك الا تتفاعل كثيرا جدا بكلامى مع مدحت عاصم ، فالخلافات « الذوقية » بينه وبيننا - أنت وأنا ومحبنى الموسيقى العربية - ليست هينة ، لانه « ملتزم » بعلوم الموسيقى « العالمية » تمام الالتزام ولكنه يعايش موسيقى بلاده بل يعيش فيها وكأنه أحد مستمعى الاذاعة العاديين .. وهذا ما يجعلنى دائما اذكر هذا الشيخ الشاب كلما ازعجتنى تلك القضية المزمنة التى تتعلق بهؤلاء المستمعين العاديين الذين هم ملايين الشعب كلها تقريبا .. فكيف يمكن تعديل اذواقهم بحيث لا تنصرف بكل تلقائيتها وبراءتها الى ايقاعات

« الطبلجى » الذى يصاحب راقصات شارع الهرم فى
تاودهن كل ليلة .. مع الاعتراف الكامل بأن الطبلجى
وطبلته هنا مجرد رمز ، لان هؤلاء المستمعين لا صلة
لهم بشارع الهرم ..

طبعا ، لا تستطيع أن تفاجئ المستمع العربى بما
اعتاد المثقفون الراسخون أن يسموه « الموسيقى
الرفيعة » كالسيمفونيات وما إليها من شوامخ الاعمال
الموسيقية ..

لان الاصل فى ذوق المستمع العربى هو الفناء .. ومنذ
اول الزمان يميل شعبنا الى الفناء أكثر مما يميل الى
عزف الآلات ، بل ان صوت المطرب أو المطربة كان
دائما - وما زال كذلك تقريبا - هو الاساس ، والآلات
من حوله حاشية وحرس شرف لا أكثر !

وليس هذا بعيب ولا نقص فى طبيعة الشعب العربى ،
ولا خلل فى وجدانه ، فكل شعب وجدانه وطبعه ،
لا يسعه أن يتخلى عنهما ويستعير من خارج ذاته وجدانا
وطبعاً ، لان عوامل التاريخ العميقة الجبارة هى التى
تصنع هذه الاشياء الدقيقة فى البشر ، وهى التى تتولى
تعديلها أو تغييرها ..

فلننح اذن - بكل سماحة وتواضع - تلك الفكرة ذات
الياقة البيضاء التى تنادى أحيانا بحشد الناس فى
قاعات للموسيقى الرفيعة .. يسمعونها ان شاءوا ،
أو يتأفون من سماعها غير مباليين المهم ان يحتشدوا
فى هذه القاعات ويجلسوا فوق مقاعدها حتى لا يبقى
فيها كرسي واحد بغير حملته المقررة .. ثم يرفع
المايسترو عصاه المهيبة ايدانا ببدء الصعود الى سماء
الموسيقى العالية ! ..

ماذا اذن ؟ ! .. انترك الموسيقى الرفيعة للزمن ،

لعل وعسى ؛ ثم نصرف اهتمامنا الى الشيء الذى يحبه
شعبنا وهو الفناء ؟ ! ..
فى راىى نعم ! .. ولكن كيف ؟ ! ..

يقول الذين يضيّقون ذرعاً بالفناء « الاورينتال »
ومعناه هنا « الفناء العربى » بخاصة لا « الشرقى »
بوجه عام من الممكن احداث انقلاب فى اذواق المستمعين
اذا حشدناهم لرؤية وسماع المسرحيات الفئائية او
الاوربات العالمية ، فانهم عندئذ لا بد ان يستصغروا
« الاغنية » العربية الفردية ، ويتحولوا فوراً او
بالتدريج الى حب الاوبرا ، ليجعلوها هى متعتهم
الفئائية التى ترسخ فى نفوسهم بدلاً من هذه المتعة
الزائلة التى يطلبونها الآن فى الاغنية العربية ..

ولكن الواقع يصدّم هؤلاء السادة فلا يسمح لهم
بحركة جدية تحقق أحلام يقظتهم هذه ، فان المستمع
العربى لم يتخلص من الرطانة العثمانية والفارسية
والفجرية التى كانت شائعة فى غناء مطريه ومطرباته الا
منذ اقل من مائة عام ، أى منذ بدأ عبده الحامولى تمصير
وتعريب الفناء فى مصر ، والاستقلال عن ذيول الفناء
العثمانى وبقايا الصراخ الفجرى الذى سمعته بلادنا طوال
عصور الانحطاط القومى والاجتماعى ..

فهل يمكن ان يقال اليوم لهذا المستمع الذى ما زال
يشعر بالغبطة لتعريب السنة مطريه وتعريب حناجرهم
.. اليك أيها المستمع الكريم رطانة غنائية من نوع
جديد مدهش ، فدع ما تسمعه من غنائك هذا البدائى ،
واستمع الى ما تقدمه اليك ؟ ! ..

لقد كانت اعادة الفناء العربى الى لهجته الموسيقية
العربية بعد استعجابه الطويل فى الماضى ، ثورة فنية
عظيمة انقذته من اثياب الفناء العثمانى والفجرى

والفارسي التي اكلت حناجر المطربين واذواق المستمعين
مئات السنين ! ..

وكانت ثورة الفناء العربي على العجمة التي فرضتها
عليه عصور التدهور ، أشبه بثورة الشعر العربي على
يد محمود سامي البارودي الذي طوى صفحة الشعر
العثماني والمملوكي وأعاد فتح كتاب الشعر العربي
الصميم ..

فكيف يصح الآن ان يقال هلموا أيها المستمعون الى
الفناء الاوبرالي ولا تستمعوا الى الاغنية العربية ، بل
ولا الى المسرحيات الفنائية القائمة على المقامات العربية
لأنها في الحقيقة مجموعة أغنيات فردية ملفقة في
« حدوتة » فوق الخشبة ! ..



ان المستمع المعاصر الذي امتلأت اذناه بفناء أم كلثوم
وعبد الوهاب وفريد ووديع الصافي وعبد الحليم وفايزة
وفيروز وصباح وبقية القائمة الطويلة المحبوبة من
المطربين والمطربات ، لا يجرؤ أحد أن يقول له الآن
فجأة وبلا مقدمات : تعال فاسمع ماريا كالاس ، أو
الى مقلداتها العربيات الرديئات !

فليست كل انواع الفناء تسمى غناء عند كل مستمع ،
وبخاصة المستمع العربي .. ولو سألنا طبيباً للأنف
والاذن والحنجرة ، لقال لنا : ان الفك والأسنان
واللسان والحلق والبلعوم والرئتين والحجاب الحاجز
والضلوع ، تتخذ عند الفناء الاوبرالي وضعاً يختلف عن
وضعها في الفناء العربي الذي هو - كما يقول ساداتنا
الموسيقيون - غناء الصوت الطبيعي ، لا غناء «الراس»
كما يقال عن الفناء الآخر ..

والغنى الذي يتسدر على الفناء الاوبرالي يأمره

مدربوه - ولا لوم عليهم لان هذا واجبهم في تدريسه
على هذا الغناء - ان يمتنع عن الغناء العربى تماما ،
لكى يتيح لجهازه الصوتى بتفاصيله المختلفة ان يتشكل
فسيولوجيا على أداء الاوبرا .. فاذا تم تشكيكه هكذا ،
صار محكوما عليه بالعجز عن أداء ارباع الاصوات
العربية ، وأنقطع احساسه الفطرى بالغناء العربى ،
وخفيت عليه دقائقه المتنوعة الكثيرة التى لا غنى عنها
لمن يريد أن يكون مطربا عربيا حقا ، لا مجرد «خواجة»
مغامر ، يتخبط فى السيكا والبياتى والراست ..

ليس هذا بحال طعنا فى الغناء الاوبرالى ، لكنه
توضيح للفروق الطبيعية بينه وبين الغناء العربى ..
كلاهما فن عظيم قائم بذاته منفرد بأصوله وفروعه
وأسراره وتقاليده وجمالياته ، ولا بد اذا اردنا ان نمضى
بغنائنا - وموسيقانا طبعنا - فى أقوم السبل وأكثرها
أمنا وسلاما ، من الوقوف بثبات ضد المناداة بالغناء
الموسيقى العربية والغناء العربى ثم الوقوف بحزم
ضد التقليد القرودى الاعمى الذى يستسهل النقل
والاغتراف من النوتة الموسيقية الاوربية ، ويرى انها
مفتوحة له بلا رقيب ولا حسيب فلا داعى للتعجب فى
تطوير الموسيقى العربية والسير بها فى طريق البناء
الفنى المستقل ، وقد حاول بعضهم فعلا أن يسير
بها فى طريق التقليد الحرفى فاصطدم بمقاومة المستمعين
فاذا كنا نحرص على تجنب التقليد والنقل الحرفى
فى بناء الكيان المادى لمجتمعنا ، فكيف نسيغ النقل
والتقليد فى بناء كيانه الوجدانى الذى تدخل الموسيقى
فى صميمه ؟ ! ..

رأى الذى أرجو التوفيق فى إبدائه انه لا بد من

التمهل فى « التقرىب » ولا أقول « الخلط » ولا
« الدمج » بين الاصول الكلاسيكية للموسيقى العربية
والموسيقى الاوربية ، لان اءد الطرفين سىضيع تماما ،
فحتى الفناء الخفيف عندنا وعندهم لا يتقاربان بسهولة ،
فكيف بالاصول الكلاسيكية المعقدة ؟ ! ..

ومن حسن الطالع ان الدوق الفنائى المورث الذى
ننفرد به لا يمكن ان ينقرض لانه ذو ثبات هائل ، وان
كان مرنا الى الءء الذى آتاح لجمهوره قبول كل تعديل
فيه وكل تطوير وتحوير .. بل وكل « تزوير » ! ..
وفرق كبير بين التطوير والتحوير ، وحتى التزوير
وبين الزوال والراحة الابدية ! ..

والمشكلة فى كلمتين هى تطوير موسيقانا وليس بناء
متحف خاص لمخلفاتها العزيرة المتبقية من سالف العصر
والاوان ! ..

وفى هذا الطريق يستطيع الموسيقى العربى ان يعمل ،
ولا طريق سواه الا ذلك الطريق المقفر الذى لا يمر به
المستمع العربى ..

وشكرا للعجوز الاصلع الشاب ، عازف التقاسيم
الخفيفة الرشيقة على البيانو الثقيل الصعب المراس ..
وان كان - العجوز الشاب لا البيانو - سيقابل بعض
كلماتى وآرائى هنا بسخريته التقليدية التى يشوبها مع
الحياء والخفر ، ما يناسب المقام من الاعتذار ! ..

رحلة أم كلثوم مع ملحنى القصائد

ماذا كان يقول المطرب الملحن الشيخ أبو العلا محمد لو امتد به العمر حتى سمع أم كلثوم تغنى القصائد من تلحين عبد الوهاب ؟ !

اول قصائد غنتها أم كلثوم فى العشرينات كانت من تلحين هذا الشيخ النابغة فى التلحين والفناء ، الذى التقى بأم كلثوم فى بدايتها الفنية بالقاهرة ، ونبرات صوتها ما زالت بعد تتأرجح بين نضارة الطفولة وحدة الشباب

وقد ملأت أم كلثوم الاسماع غناء منذ لحن لها الشيخ أبو العلا قصائدها الاولى ، الى أن لحن لها عبد الوهاب « اغدا ألقاك » قصيدة الشاعر السودانى آدم والشيخ أبو العلا اول من ادرك من ملحنينا القدماء اهمية التوافق بين الكلام والالحان ، مع احتفاله فى الوقت نفسه باستعراض حلاوة الصوت وقوته وانضباطه فى الاداء .. فلم يسبقه الى المطابقة بين اللحن والكلام احد من ملحنى الربع الاول من القرن العشرين . وتلاه فى هذا المجال سيد درويش وسائر الملحنين ، فتوسعوا فى تصوير معنى الكلام بالتلحين

والالحان التى وضعها أبو العلا لام كلثوم ، تقوم كلها على خدمة اللحن للكلمة أو لمعنى الكلمة ، وتفجير

الطرب الغامر من اجتماع اللحن والكلمة ، كأن أحدهما
نابع من الآخر ..

وهل ينسى قدامى المستمعين لحنه لقصيدة أحمد
رامى : « الصب تفضحه عيونه » .. ولحنه لقصيدة
الشيخ عبدالله الشبراوى - أحد مشايخ الازهر الاقدمين
- : « وحقك أنت المنى والطلب » .. ولقصيدة الشاعر
على الجارم « مالى فتنت بلحظك الفتاك » . ولقصيدة
ابن النبيه شاعر العصر الايوبى « افديه ان حفظ الهوى
أو ضيعا » ؟ !

لقد درس الشيخ أبو العلا - فيما درس من اصول
الموسيقى العربية - كتاب الشيخ محمد شهاب الذى
يعرفه الموسيقيون باسم « سفينه شهاب » وحفظ منه
الاوزان والمقامات التى كانت مجهولة فى مصر حتى مطلع
القرن العشرين . واطلع فيه ، على أكثر من ثلاثمائة
موشح من الموشحات الاندلسية الشمينية ، فأدرك عندئذ
ان المطربين المصريين لا يفتنون بالعربى ، بل يفتنون
بالعثمانى والفجرى والفارسى ، فعزم أن يرد الفناء
المصرى الى أصوله العربية ، وكان صوت أم كلثوم هو
الفرصة التاريخية التى سنحت له فعلق به هـــــ
الرسالة الفنية والقومية العظيمة وكان دور « الشيخ
أبو العلا » من خلال صوت أم كلثوم اشبه بدور محمود
سسامى البارودى فى رد الشعر العربى الى سليقته
العربية بعد ان افسده العثمانيون وغيرهم فى عصور
التدهور القومى والاجتماعى (١)

واستطاع الشيخ أبو العلا وأم كلثوم بجدارة ان يردا
الفناء العربى الى طريقته الحضارية التى كانت له فى

(١) تحدثنا عن هذا الراى بافاضة فى كتبنا الثلاثة « الفناء
المصرى » و « اصوات والحن عربية » و « مطربون ومستمعون »

عصور ازدهاره قبل سقوط بغداد في يد هولاكو ،
وسقوط غرناطة في يد ايزابيلا وفرناندو ..

كان الغناء العربى في تلك العصور صوتا ولحنا
موضوعين في نظام واحد أو في وعاء واحد اللحن يفسر
الكلام .. والصوت يهز الالفدة باللحن والكلام
مما ، منطلقا على امتداد مساحته الواسعة ودرجاته
العالية ، مؤكدا قدرته الفائقة على بناء اللحن أو الصوت
نبرة فوق نبرة ، فكان الغناء في هذه الناحية أشبه
بالشعر الفصيح في قوة الاسر ودقة الإيقاع ، وكانت
الفصاحة هدفا مشتركا بين الشعر والغناء ، ولكنها
لم تكن فصاحة غنائيه جوفاء لأنها كانت تقع على هدفها
بلا زيادة ولا نقصان ..

كان ظهور هذا اللون من الغناء في العشرينات ثورة
فنية قائمة على بعث الطريقة العربية في الغناء لا على
الاستمداد أو الاقتباس من الغناء الاوربى ، ولو أتيح
لهذه الطريقة ان تستمر وتتطور في نهج مستقل لكان
لها اطيب الاثر في الغناء العربى ، ولكنها لم تستمر ،
فقد مات الشيخ أبو العلا في أواخر العشرينات ، وبدا
فن غناء القصائد السكثومي يأخذ شكلا جديدا على يد
محمد القصبجى الذى كان ملحنا كبير الأمل ولكنه لم يوفق
في تلحين القصائد ..



كانت فكرة القصبجى عن التجديد في الغناء مضطربة
غير واضحة في ذهنه وليس لها أساس من علمه
بالموسيقى ، وقد ظن ان التجديد يكون بالامتدادات
الصوتية شبه الاوبرالية ، فلحن أغنية : « ان كنت
أسامح وانسى الاسية » التى ما زالت بعض الآراء الفنية
الى اليوم تعتبرها علامة بارزة على طريق التجديد

والحقيقة انها تمثل قبل كل شيء اضطراب افكار
القصبي حول التجديد أو التطوير ، فليس في هذه
الاغنية « التاريخية » الا مطلع شبه أوبرالي يحاول
اثارة انتباه المستمع ، فاذا انتبه المستمع وأرهف السمع
لم تلتق أذناه بعد هذا المطلع الا بتقطيعات غنائية عادية
تداد تكبت الصوت ولا تعبر بعد ذلك حتى عن معاني
بعض الكلمات ، ولا تصور ولو قليلا من جوها ،
فالحن في واد والكلام في واد ..

وقد امتدت عدوى « ان كنت أسامح » الى ما لحنه
القصبي لام كلثوم من قصائد الثلاثينات ، فان قصائد
رامى « يا غائبا عن عيوني » .. و « يا نسيم الفجر
ريان الندى » .. و « أيها الفلك على وشك الرحيل »
وغيرها .. لم تظفر من القصبي الا بتقطيعات لحنية
متواضعة التعبير ، أو بعيدة عن التعبير ، مصحوبة بطرقات
على العود تأكل اصوات الآلات الموسيقية القليلة التي
تصحبه في التخت ..

كانت القصائد التي لحنها القصبي لام كلثوم من
الشعر الرومانتيكى الذى نظمه رامى متأثرا بالرومانتيكيين
الفرنسيين الذين قرا لهم وهو طالب علم في باريس ،
وكانت قصائده مقطوعة الى أوزان وقواف مختلفة ،
رمزا للتجديد الرومانتيكى في شعره . ولكن كل هذه
« التسهيلات » في الكلام لم تسهل للقصبي محاولاته
في التلحين الرومانتيكى التجديدي الذى عاصر التجديد
الرومانتيكى في الشعر العربى خلال الثلاثينات ..

ومن حسن الحظ ان القصبي لم يستسلم طويلا
لهذه العقدة التجديدية ، ولو استسلم لها بدون قيد ولا
شرط لما اتفقت له تلك الالحان الرائعة التي غنتها
ام كلثوم ..

وفى وسط عاصفة التجديد التى اثارها القصبجى فى
تلحين القصائد بعد ان اثارها فى تلحين الطقاطيق ، كان
زكريا أحمد يلحن لام كلثوم ، فكان مما لحنه لها قصائد
أخرى جاءت بعد خمود جذوة تجديد القصبجى ، ومن
أجملها قصيدة « قولى لطيفك ينثنى عن مضجعى » التى
صنع لها ثلاثة ألحان من ثلاثة مقامات متنوعة ، وقصيدة
« زهر الربيع يرى أم سادة نجب » وهى من تأليف
الشاعر محمد الأسمر فى تحية العرب والعروبة ، وكانت
الحن زكريا لهذه القصائد خطوة الى الامام بعد خطوة
الشيخ أبى العلاء ..



ولكن الخطوة الكبرى فى تلحين القصائد الكلثومية
كانت من نصيب رياض السنباطى ، فصنع من الشوامخ
والمدهشات فى هذا الباب ما لم يحلم به الشيخ أبو العلاء
فى زمانه ، ولا خطر على بال استحقاق الموصلى قبل ألف
عام ..

وفتح صوت أم كلثوم للسنباطى أبوابا للتلحين
الجديد المتطور ، فأشعل مواهبه كملحن موهوب مطبوع
نادر المثال ، وحرص السنباطى دائما على أن يلبي
متطلبات صوت أم كلثوم ويرتفع الى جو الامكانيات
الفنية الرفيعة لهذا الصوت السحري ..

ومن يستمع الى الحان السنباطى للقصائد الكلثومية
يدهشه أن مقامات الفناء العربى كانت منذ بداية أمرها
قبل الفى عام تتضمن كل هذا القدر من العطاء المحبوس
فى قمقم ، حتى جاء السنباطى فأطلق من القمقم مارده
الحبيس ، فأتى بكل هذه البدائع والعجائب ..

تخطى السنباطى أسلافه ومعاصريه فى تلحين القصائد
بصياغة الكلام واللحن معا فى صوت واحد ،

والاستعاضة من الطرب الفصيح بطرب أكثر تعبيرا ،
ولكنه ليس أقل فصاحة ، واحاطة الجملة الفنائية
باطار من المقدمات واللازمات الموسيقية يزيد الجملة
الفنائية بكلامها ولحنها معا وضوحا ورهافة في الاسماع ،
ويعقد آصرة شديدة القوة بين الصوت واللحن وعزف
الآلات الموسيقية ..

كان هذا اسلوب السنباطى فى تلحين القصائد
لام كلثوم منذ البداية . وقد اغتنى أسلوبه بالتجارب
وكثرت فيه المقدمات واللازمات الموسيقية التى تزايدت
قدراتها على التعبير من مرحلة الى مرحلة ، ولكن
اسلوب السنباطى بقى دائما يدل عليه كما يدل ثمر
الشجرة المعطاءة على ازدهارها .. وحسبك بعض ما
لحنه من تلك القصائد منذ الثلاثينات الى اليوم
« كيف مرت على هواك القلوب » .. « اذكرينى كلما
الفجر بدا » .. « سلوا كئوس الطلا » .. والحنه
لقصائد ام كلثوم فى افلامها السينمائية ، ثم الحانه
للشوقيات النبوية : « سلوا قلبى » .. « ريم على
القاع » .. « ولد الهدى » .. والحنه للشوقيات
الوطنية ومنها « وقى الارض شر مقاديره » .. « من
أى عهد فى القرى تتدفق » .. ولحنه لقصيدة حافظ
ابراهيم « وقف الخلق ينظرون جميعا » .. الى
رباعيات الخيام والاطلال ..



ثم تبلغ رحلة ام كلثوم مع ملحنى القصائد غايتها
بدخول عبد الوهاب هذا المعترك الهائل ..
ان عبد الوهاب هو أشهر مطربى وملحنى عصرنا
جميعا برغم اختلاف الآراء فيه مطربا وملحنا منذ ظهوره
فى العشرينات الى اليوم ..

وهو ملحن متمرس بتلحين القصائد منذ شوقياته
الاولى وأشهرها رائعته الكلاسيكية «ياجارة الوادى»
الى «سجا الليل» .. الى «جبل التوباد» .. الى
«جئت لا اعلم من أين» .. حتى لحن لام كلثوم قصيدة
«هذه ليلتى» ثم «أغدا القاك»

ومهما قيل عن عبد الوهاب فانه ينفرد بعوذية فذة
في تذوق الالحان وتولييفها واستيلادها واختراع ما
تستطيعه الاذن منها وتستجده ، مزجا وتفريقا وتفريعا
وتنسيقا وجميع تلاميذ مدرسته عيال على فنه ،
وقد اكتملت له عليهم اسباب التفوق الساحق الذى
لا حيلة لهم فيه ..

وعبد الوهاب المجدد الذى يكاد فى بعض الحانه يكون
مستشرقاً أو مستغرباً هو عبد الوهاب الذى تعيش
الالحان العربية فى وجدانه ، فهو - على عكس ما يتصور
بعض ناقديه - محيط بالفناء القديم كاحاطة غلاة
المحافظين به ، ولكن عبد الوهاب لم يقع فى اسار
القديم ، بل ثار عليه نوعاً من الثورة وحاول التوفيق
بينه وبين ما يسمعه من موسيقى العالم ، على نحو
عجز عنه معاصروه ، بل عجز الكثيرون منهم حتى عن
مجرد فهمه وتذوقه ، وما زال معاصروه الجدد من
الباحثين عن البترول فى صحراء التجديد الموسيقى ،
يعجزون عن فهمه أو النسيج على منواله ! ..

وعبد الوهاب هو الذى نقل الموسيقى العربية من
السماعيات والبشارف والتقاسيم الحرة على القانون
والناى والعود الى المقطوعات الموسيقية المعبرة الغنية
بالانغام ، والى اللزمات الموسيقية التى تتغلغل فى
الاغنية فتكاد تحيلها الى قطعة موسيقية بحتة ، مما
يحملنا على الظن بان الاغنية العربية اوشكت ان تلد

الموسيقى البحتة ، أى تكون سببا فى قيام كيان مستقل
للموسيقى العربية البحتة ، أكثر تقدما وتطورا من
البشارف وأخواتها ..

واللحنان اللذان كتبهما للقصيدتين الكلثوميتين السالفتي
الذكر ، يعبران بوضوح عن هذا الاتجاه .. فهما فيض
من المقدمات واللازمات الموسيقية يسبح فيه الكلام
المنفوم .. واستقدام جرىء للمقامات والإيقاعات يكاد
لا يخطر على البال وشكل فخم ضخم للأغنية وما
يتراقص حولها من موسيقى المقدمة واللازمات تظن
معه ان ثمة هارمونى أو كونترابوينت ، وليس هناك شئ
منها ، ولكنه خداع السمع الذى يشبه خداع البصر
وان لم يكن وراء هذا الخداع السمعى خدعة فنية ،
بل ان وراءه تطلعا حقيقيا دائما من عبد الوهاب الى
تخطى الميلوديات المفردة الى الاعمال المركبة المتطورة ،
على أسس الموسيقى العربية لا على أسس الموسيقى
الاوروبية أو غيرها ..

فى هذا الاتجاه يعمل عبد الوهاب - كما يعمل
السنباطى وغيره - واضعين نصب أعيُنهم حماسة
الموسيقى العربية من الاتجاهات البلهاء التى تحلم بقتل
كل لحن غربى أو ايداعه متحف الآثار العربية الى جوار
سيوف قدماء السلاطين والأتاكية والطليخانات ا

والمدهش ان الدين تراودهم هذه الاحلام الشريرة
- وهم من غلاة المستخوجين - يتطفلون بشراهة على
الموسيقى الاوروبية ، طلبا للتقليد الحرفى الاعمى

والاغانى التى لحنها عبد الوهاب لام كلثوم - ومن
بينها القصائد - هى عمل من أعماله فى هذا الاتجاه
الفنى والقومى ، وهو الاتجاه الذى سارت فيه أم كلثوم ،
من عهد الشيخ أبو العلا محمد الى اليوم ..

المونولوج الرومانتيكى والطقا طريقت

يتذكر المستمعون أحمد رامى كلما وردت على أسماعهم كلمات جديدة ينظمها لام كلثوم شاعر مشهور أو مغمور ، فان رامى هو شاعر أغاني أم كلثوم فى عصره بأكمله ، ويكاد بعض الشعراء لا يؤلفون لها شعرا الا من شعره ، ولا يأتون اليها الا بما يرددونه من معانيه وقوافيه !

وقصيدة « أفدا ألك » للشاعر السودانى آدم ، من الشعر الذى لا يبتعد خطوة عن طريق رامى . ولو لم يعرف المستمعون ان هذه القصيدة من نظم آدم ، لقالوا بحكم العادة انها من نظم رامى ، وأضافوها اليه باحسانها واساءتها ! ..

ومن خير ما نظم رامى لام كلثوم ، مقطعاته العامية الذائعة الصيت . واكثر هذا الشعر العامى يسميه رامى « المونولوج » ، ويستطيع أيضا أن يسميه « الطقطوقة » لان « المونولوج » اسم مستعار ، أو هو اسم « الدلع » الفرنجى للطقطوقة المصرية التى كان اسمها فى بدايته نوعا من « دلع » الاغانى المصرية تأليفا وتلحينا منذ خمسين عاما . . . وليس مصادفة ان تقول احدى الطقا طريقت الاولى فى ذلك العصر

الى بحبه دا دلعه يجنن
يضرب بيانو وأنا أدندن

وقبل ان يصبح رامى مؤلفا للأغاني بزمان طويل ، كانت أقسام الفناء المعروفة هى القصيدة والتوشيح والدور والموال ، ثم أضيفت اليها الطقطوقة ، ولعل رامى لم يغيب عن باله بعد كيف اخترع المؤلفون والملحنون الطقطوقة وهو بعد صبي أو شاب صغير في بدايات القرن العشرين ..

ولما نظم رامى الطقاطيق ، سماها « طقاطيق » بصراحة .. ولم يتبرا من هذا الاسم ، ولكنه بعد قليل نظم الطقاطيق وسماها « المونولوج » .. وقال رامى ومعاصروه الرومانتيكيون ان المونولوج هو الاغنية العاطفية الخيالية الرزينة ، أما الطقطوقة فلا تبالى الخيال ولا العاطفة ولا الرزانة ..

ولم يكن اسم « المونولوج » من ابتكارهم بطبيعة الحال ، فهو اسم أوربى أثر الرومانتيكيون المصريون ان يضعوه على رأس أغنياتهم ، تميزا لها من الطقطوقة التى كانت - كما قالوا - لا تبارى المونولوج خيالا وعاطفة ورزانة ..

ولو شاءوا لابقوا هذا الاسم المصرى فى مكانه ، فالاسم وحده لا يخلق فنا جديدا ، ولامكنهم بعد ذلك ان يجعلوا للحب الرفيع - كما يتصورونه - طقطوقة .. وللخفة والشخلة طقطوقة أخرى .. فلا فرق فى النظم ولا فى التلحين بين المونولوج والطقطوقة اذا احتكمتنا الى المقاييس الادبية والموسيقية ..

ومن عجائب الاقدار الموسيقية والادبية ان اسم « المونولوج » الذى جعلوه تاجا ذهبيا لأغانيهم الرفيعة قد انقرض فلم يعد له وجود الآن حتى على الستة الملحنين وشعراء الأغاني ، وانحصرت دلالة الاسم الذهبى على ما نسمعه أحيانا من فن « المونولوج » الشعبى

الفكاهى الذى يحاول شكوكو وزملاؤه أن يمسكوا
ببقاياها ! ..

والواقع أن الانقراض قد شمل تسمية الاغنية
المصرية بالمونولوج وبالطقطوقة معا ، فقد اتخذت الاغنية
المصرية الحديثة موقعا فنيا بين الدور والطقطوقة والموال
والتوشيح ، وأصبح اسمها « أغنية » لا أكثر ولا أقل .
ولا يخطر على بال مؤلف ولا ملحن أن يسمى أغنية له
الآن مونولوجا أو طقطوقة أو دورا أو توشيحاً . ولم
يبق الا اسم الموال واسم القصيدة ، ولكن بلا وجود
فعال لهذين الاسمين الجميلين في أعمال المؤلفين
والملحنين والمغنين الجدد ..

لهذا أدهشتنى برقية طويلة تلقيتها من الموسيقى
المخضرم المعروف عبد الحميد توفيق زكى تعقبها على
كلمة كتبها عن أغنية « ان كنت أسامح » التى ألفها
رامى ولحنها القصبجى لام كلثوم منذ أربعين عاما

الاستاذ عبد الحميد زكى يعترض فى برقيته على
تسميتى هذه الاغنية بالطقطوقة ، قائلا لى هذه
الاغنية يا بنى مونولوج لا طقطوقة ...

ولا جدال فى انها - تاريخيا - مسماة بالمونولوج
ولكنى آثرت الا أسميها كذلك ، لان اسم « المونولوج »
يقترن الآن باسم شكوكو واسماء زملائه . ولم يكن فى
السطور متسع لشرح الفرق بين مونولوج شكوكو
ومونولوج « ان كنت أسامح » فضلا عن خفاء الفروق
الحقيقية - وانعدامها أحيانا - فى التأليف والتلحين
بين المونولوج والطقطوقة ، فكلاهما غناء احادى ، أو
فردى ، وإذا كان اسم الطقطوقة فى لهجتنا المصرية
يتضمن معنى الخفة والنزق ، فان اسم المونولوج عند
الأوربيين يتضمن معنى الضحك والتمثيل باليد والرجل

والوجه ، ولهذا يسمى فن شكوكو وزملاته ، فن
المونولوج ! ..

وقد اعتاد المستمعون من زمان أن يتجنبوا هسهذه
التسمية غير الموضوعية التي كانت قبل انقراضها في
الفناء المصرى مجرد شعار يرفرف فوق رعوس جيل
الرومانتيكيين ..

والطقطوقة نفسها لم تكن اسما معروفا في فن الشعر
العامى المصرى طوال القرون الثمانية التي عاشها هذا
الفن منذ نشأته حتى الآن . وقد لبث هذا الاسم في
عالم الغيب منذ أيام ابن نمارة وابن قزمان قبل ثمانمائة
سنة ، الى أيام ابن عروس ومن جاء بعده من قحول
الزجل أو الشعر العامى ، الى ظهور عثمان جلال
وعبد الله النديم ، حتى جاء شعراء وملحنو بدايات
القرن العشرين فولد المونولوج ثم الطقطوقة على أيديهم

ولكن التفرقة بين اسم الطقطوقة واسم المونولوج لم
تعد واردة في المضمون الحقيقى لكلا الاسمين ، لأن
المونولوج حديث يلقيه الشاعر بمفرده ، أو يلقيه
الممثل عندما يتعلق الامر بالدراما ، أو المسرح لا بالاغاني
والاسطوانات والميكروفون .. والقائل هنا اسمه
المونولوجست .. ولا اظن أن رامى ومعاصره كانوا
يريدون من الاسم الذى أطلقوه على أغانيهم أن يدور بها
هذه الدورة الطويلة من المعانى المجلوبة كلها من خارج
الفناء المصرى ..

والطقطوقة لم ترفض قط أن تكون حديثا فرديا
خياليا مفرقا في العاطفة ، أو تكون كلاما مضحكا أو
منعشا ، أو مؤثرا ملتصقا بسويداء القلب . فلماذا
نستبدل باسمها الجميل اسما اجنبيا لا يستقر في
غنائنا على معنى واضح ؟ ! ..

مهما يكن جواب السؤال، فإن الناس الآن لا يقولون :
هذا مونولوج ، وهذه طقطوقة ، بل يفضلون دائما أن
يقولوا هذه أغنية . وكل كلام وقع عليه التلحين والغناء
فهو عند مستمعيه « أغنية » بغض النظر عن تقسيمات
ما قبل خمسين عاما ، وإن كانت هذه التقسيمات
موجودة فى الجهود المبذولة لحفظ التراث وأحيائه

وقد عدل رامى نفسه عن تسمية شعره العامى
بالمصطلحات التى نسيها الناس ، ففى ذبوانه الذى جمع
فيه شعره العامى بجوار شعره العربى ، لا يسمى أغانيه
مونولوجات ولا طقاطيق ولا أدوارا ، بل يسميها كلها
« مقطعات » .. وهذه التسمية هى الحل السعيد
الموفق لمشكلة المصطلحات وبخاصة ما كانوا يسمونه
« المونولوج » ..

وقد كان الشعر العامى نظما اخباريا أو تقريريا حتى
فى أبداع صوره وأقواها وأشدّها حلاوة وطلاوة كما نرى
عند بريم ونظيم ، فلما دخل اسماعيل صبرى « باشا »
من باب الشعر العامى - وكان شاعرا فصيحاً قوى
الروح - انتقل الشعر العامى على يديه خطوة نحو التعبير
المجنح المكثف والصور ..

وبعد صبرى نهض الى هذا المجال شوقى ورامى فى
وقت واحد تقريبا ، فأصبح الشعر العامى على لسان
شوقى فتنة شعرية تقصر عنها بعض فتن الشعر الفصيح
ومن يطالع الآن « مقطعات » رامى أو أشعاره العامية
الفنائية ، يدهشه أن رامى لم يسبق بمقطعاته هذه
شعراء عصره فقط ، بل سبق بها شعراء عصرنا كذلك ،
وسجل له تاريخ الشعر العامى هذا السبق تحت اسم
« المقطعات » .. بعد أن عدل رامى عن اسم الطقاطيق
والمونولوجات ! ..

فن الليالى الملاح

فى كل ليلة ترغمنى الميكروفونات التى تحاصر مسكنى من جميع الجهات ، على ان أستمع الى مجموعة صاخبة متضاربة من أغانى الافراح والليالى الملاح ، ففى الصيف ينشط الناس للزواج ، وبخاصة فى جزيرة الروضة التى أسكن منزلا فيها . والحقيقة اننى ما رأيت ولا سمعت فى أى مكان من بلادنا المصرية ما يبلغ سمعى من أغانى حفلات جزيرة الروضة التى يقيمها المتزوجون الجدد فيها بمناسبة دخولهم عالم الزواج السعيد !..

وانا لا أحضر هذه الحفلات ، وانما هى التى تحضر الى مسكنى ، محمولة على أجنحة الميكروفونات الجبارة التى تهز الليل وترغم الرجال والنساء والاطفال والمعجائز والمرضى والاصحاء على الاستماع الى عدد هائل من الاغانى سبق أن سمعناه من الاذاعات العربية المتناثرة بين المحيط والخليج ، وما زلنا نسمعه منها بلا انقطاع ! ..

خطر لى أن أهجر هذه الجزيرة المسكونة بالميكروفونات او بالعفارىت التى يسمونها ميكروفونات . وفكرت ان أسكن الصحراء أو مشارف الصحراء ، ولكن قيل لى ان الميكروفونات قد سبقتنى الى هناك من زمان طويل، وان الصحراء التى كانت فيما مضى هادئة صامتة ، قد

تغير حالها وباتت مسكونة بالميكروفونات مثل جزيرة
الروضة ! ..

وهكذا اضطرت الى ترويض نفسى على الاستماع
كل ليلة الى ثلاثة افراح او اربعة تزعم ميكروفوناتها
معا في وقت واحد ، وأحيانا ينفرد فرح واحد بالزعيق
وتصمت الافراح الثلاثة الاخرى المجاورة له ، فتكون
هذه فرصتى النادرة لمعرفة ما يذيعه ميكروفون هذا
الفرح المنفرد بعد سكوت الميكروفونات الاخرى التى
يندلق منها ذلك التخليط العجيب !

لا اكتمك اننى لم أجد هذا الصخب المؤلم خاليا
من كل فائدة .. حاولت - مثلا - أن أجد جوابا في
هذا الصخب عن هذا السؤال هل انتهى عصر التأليف
الفلكلورى الذى يقيد فيه تأليف الاغنية وتلحينها
لحساب مؤلف مجهول وملحن مجهول ؟ ! .. وهو
سؤال يجبر وراءه مجموعة من الاسئلة الباحثة عن
جواب ..

ان هؤلاء المطربين والمطربات الذين يحيون الافراح في
وقتنا الحاضر هم جيل جديد من « العوالم » يختلف
عن الجيل الماضى الذى كان مطربوه ومطرباتهم يعتمدون
على أغانيهم الخاصة ومحفوظاتهم الشعبية القديمة غير
المسجلة على اسطوانات ، وكان لهم قاموسهم الفنائى
الخاص ، وتقاليدهم الفنية المتوارثة ..

واختفى مطربو الافراح الرواة ، اعنى الذين كانوا
يحفظون عن ظهر قلب أغاني أجيال متعاقبة يروونها
للمستمعين في الافراح وغير الافراح . ولم يعد أحد
من ورثتهم في زماننا يحفظ اغنيات مجهولة المؤلف
والملحن ، فقد أصبحت أغاني عبد الحليم وفايزة
وشادية هى المطلوبة في الافراح ، ولا بد أن يحفظها

مطربو الافراج ومطرباتها لانها مورد رزقهم بعد ان كان
مورده هو مآثوراتهم المحفوظة ..

ولم يعد المفنون الافراحيون يرتجلون كلاما ولا
الجانا ، ولا لهم كلمات والجان خاصة بهم ، ولا يكلفون
حناجرهم الكادحة ان تحفظ شيئا من أغاني الافراج
التقليدية التى كانت تعرفها ستات وبنات البيوت
المصرية فى الماضى ، ويعرفها المفنون والمغنيات
ويتوارثونها جيلا بعد جيل مع ما يلحق بها من اضافات
وتعديلات ..

أخشت تقريبا أغاني ليلة الحنة وأغاني ليلة الفرح
وأغاني الليالى الملاح التى تسبق هاتين الليلتين ، وانتهى
الفلكلور الافراحي ، ولم يبق على حناجر مطربي
ومطربات افراج ايامنا الا الاغاني التى حفظوها من
الاذاعة ، يفنونها تقليدا رديئا مرعجا منهكا للمستمع
المغلوب على امره ، ويبرهنون بهذا التقليد الرديء
المزعج على ان الفلكلور الافراحي لم يمت وحده ، بل
مات معه ايضا ما كان للمغنين الافراحيين القداماء
المحنكين من ذوق ومقدرة فنية مبدعة اصيلة هزت القلوب
فى زمانها ! ..

ان انتاج الاغاني بالجملة فى الراديو وشركات
الاسطوانات وافلام السينما والتليفزيون قد اكل الاغاني
الشعبية التى كانت تثمرها جهود فردية مجهولة
مشمولة بنكران الذات المعجيب الذى لا يعرفه الفنانون
المحترفون الجدد ولا يخطر على بالهم ولو فى المنام ! ..

بل ان انتاج الاغاني بالجملة قد امتد تأثيره الساحق
الى ما تبقى من الاغاني الفلكلورية ، فدخلت الاغاني
الفلاحية والعمالية والحضرية والبدوية القديمة فى مصانع
الانتاج الفنائى بالجملة ، ثم خرجت من هذه المصانع

في صورتها المستحدثة ، فكانت من بعض وجوها خطوة
الى الامام ، ومن بعضها الآخر - وهو الاله - خطوتين
الى الخلف ! ..

وفقد مطربوا الافراح تخصصهم واقتدارهم واستقلالهم
الفنى ، ومحا الزمن شخصيتهم المتفردة المتميزة ،
وتحولوا في آخر الامر الى « ميكروفونات » صاخبة
لا صلة لها بالفن ، تطارد ضحاياها من المدعويين الى
الافراح ، ومن غير المدعويين الذين لا ذنب لهم الا وجود
مساكنهم قرب مساكن السعداء الذين يدخلون الدنيا
على ضجيج الميكروفون ، ويبدأون اللمسات الاولى في
حياتهم الزوجية على زعيق مطربى الافراح والليالى
الملاح ! ..

يوسف وهبى ياحى للملحنين

اذا كان الملحن الكبير محمد عبد الوهاب يستطيع بكل سهولة تكذيب تلميذه رؤف ذهنى الذى يقول ان عبد الوهاب قد اخذ منه اربعين لحنا ، فان الملحن الكبير محمد القصبجى - رحمه الله - لا يستطيع الآن مناقشة الفنان المشهور يوسف وهبى الذى أعلن انه هو - وليس القصبجى - قد لحن أغنية اسمهان الشهيرة : « أنا اللى استاهل كل اللى يجرا لى » .. يوسف وهبى - كما نعرفه جميعا - مجتهد بارع ، خفيف الإطل ، وقد اتاحت له براعته هذه أن يلفت انتباه الناس بالتصريحات الخطيرة التالية

- أنا يوسف وهبى ملحن أغنية « أنا اللى استاهل » التى غنتها اسمهان فى فيلم « غرام وانتقام » .. وليس القصبجى هو ملحن هذه الاغنية كما شاع بين الناس خلال السبعة والعشرين عاما الماضية ..

- أنا يوسف وهبى ملحن أغنية « يانا يا وعدى » التى غنتها نور الهدى فى فيلم « جوهرة » منذ ثمانية وعشرين عاما ، وهذه الاغنية منسوبة الى فريد غصن ولكنى اشتركت معه فى تلحينها ..

- أنا يوسف وهبى صاحب الحان عمرها أكثر من خمسين عاما وقد نسبها الناس خطأ الى سيد درويش

بالطبع لا شيء مستبعد في عالم الفن وغير عالم الفن، ولكن من يقرأ تصريحات يوسف وهبى هذه لابد ان يلاحظ انه لم يعلن ملكيته للحن « انا الى استاهل » الا بعد موت القصبجى واسمهان ايضا . وقد كتب يوسف وهبى بنفسه على شاشة فيلم « غرام وانتقام » ان هذا اللحن لمحمد القصبجى . وقبض القصبجى طبعاً أجر اللحن ، ثم قبض حق ادائه العلنى زمنا طويلاً . وهذا اللحن لا يخرج عن طريقة القصبجى المعروفة فى تلحين الطقاطيق او المونولوجات - سمها كما تشاء - والتي أخذت طابعاً معيناً منذ تلحينه لام كلثوم « مادام تحب بتنكر ليه ؟ » . . و « ليه تلاوعينى » وغيرهما من الحان اواخر الثلاثينات . .

مذهبه الفنى فى « انا الى استاهل » واضح ، وقاموسه النغمى والايقاعى هو قاموسه الذى تجمد منذ اواخر الثلاثينات واولائل الاربعينات حتى أصبحت ألحانه كثيرة التشابه ، وضممرت لازماته الموسيقية وجمله اللحنية وأوشكت ان تعجز عن الحركة لولا وثبته بعد ذلك فى أغنية « رقى الحبيب » التى كانت آخر روائعه ، وفلته وسط انتاجه السيئ الحظ فى اواخر الثلاثينات واولائل الاربعينات وما بعدها

وطريقة فريد غصن أيضاً كانت معروفة فى الثلاثينات والاربعينات . وقد لحن « يانا يا وعدى » فكان من أحسن ألحانه وغنته نور الهدى بابداع واقتدار منذ ثمانية وعشرين عاماً . وفى هذا اللحن صناعة فى الجمل والايقاعات لم تتح ليوسف وهبى ، ولو أتاحت له لكان فى وسعه أن يصبح ملحناً محترفا ممتازاً . .

اما الالحن الخفيفة التى يشير الى انه لحنها ونسبها الناس الى سيد درويش فالقضية فيها مبهمة . ولكن

المؤكد ان سيد درويش قد مات مثل القصبجى وانه لا يستطيع ان يقول كلمته الآن ! ..
مع ذلك ينبغى الا ننفى هذه الالحان عن يوسف وهبى ثم نسكت ، فهناك هامش فى هذا المقام ينطبق على الاغانى التى قال يوسف وهبى انه لحنها لهؤلاء الملحنين الكبار ، كما ينطبق على الاغانى التى أعلن رءوف ذهنى انه لحنها لعبد الوهاب ..

وظنى ان يوسف وهبى ربما يكون قد دندن مرة او مرتين امام القصبجى او غصن فأخذ القصبجى او غصن شيئاً من دندنته كمادة «خام» ، ثم وجد يوسف وهبى ان هذه المادة « الخام » قد دخلت بعد صقلها فى تركيب هذه الاغنية او تلك ، فخيّل اليه من فرط اعتزازه بما حدث انه شريك فى اللحن او انه صاحبه قد يكون هذا ايضا ما حدث لرءوف ذهنى فى الحانه التى يقول ان عبد الوهاب اشتراها منه .. مجرد دندنة يأخذها عبد الوهاب من بائع الطريق أو من المفسنين الشعبيين ثم يصقلها ويدخلها فى مادة الحانه فتصبح ملكاً له دون نزاع ..

هذا ما نرجحه فى هذه المسألة . ولكن يوسف وهبى لا يسكت علينا ، فان له قلماً لاذعاً يلجأ اليه فى الملمات ، وبه كتب الينا رسالة قال فيها

« انا فى الحقيقة لا أدعى ، ولن أدعى ، أننى من طبقة كبار الملحنين ، فما كنت فى الماضى سوى مجرد هاو لحن بعض مونولوجات ما زال المخضرمون يذكرونها . وقد انتشرت هذه الالحان وسمعتها كبار الموسيقيين كالمرحوم مصطفى رضا عازف القانون المشهور والمرحوم سامى الشوا عازف الكمان الأشهر وسمعتها كذلك الصحفى الكبير فكرى أباطة ، ولو سألتهموه لشهد

بذلك كما يشهد به من عاصرونى من أعضاء النادي
الأهلى .

« وما قصدت فى حديثى أن أدعى موهبة هى فى
الواقع لم تكتمل ولم ترتفع الى مستوى مشاهير
الملحنين ، غير أن الكثيرين يعرفون اننى صاحب
لحن « الكوكابين » المنسوب لسيد درويش ، وبعض
ألحان أخرى وضعتها لمسرحيات الكاتب المسرحى
المرحوم أمين صدقى وقد سجلت لى شركة أوديون
اسطوانات من تلحينى . .

« أما أغنية « يانا يا وعدى » التى غنتها نور الهدى
فى فيلم « جوهرة » سنة ١٩٤٣ ، فقد قرر الملحن
القدير فريد غصن المقيم ببيروت منذ مدة طويلة اننى
شريكة فى تلحين هذه الاغنية ، وسجل اعترافه بذلك
فى جمعية المؤلفين والملحنين بباريس ، وما زلنا معنا
نتقاسم حقوق تلحين هذه الاغنية من الجمعية . . وقد
أكبرت هذه الامانة من فريد غصن الذى لم ينكر
مشاركتى اياه فى التلحين ، وتقبل راضيا أن أشاركه
حقوق الاداء العلنى

« أما أغنية « أنا اللى أستاهل كل اللى يجرا لى »
فأنت محق فى صعوبة تصديق اننى ملحنها ، ولكنى
لم أذكر فى حديثى اننى ملحنها لمجرد الادعاء والتفاخر .
فقد حدث فعلا أن اللحن الذى وضعه الملحن الكبير
محمد القصبجى لهذه الاغنية لم يعجبنى ، فتناولت
على هذا اللحن وتناولته بالتفكير والتحوير ، دون أن
أفكر فى أن عملى هذا سيجعل لى فيه حق الاداء العلنى
« أما الألحان الأخرى فربما تقتنع اننى لا أدعيها إذا
ما اتصلت بالزميلة الكبيرة السيدة دولت أبيض ،
فهى تعلم مشاركتى فى ألحان مسرحية - حنجل بوبو -

ولك ان تتحرى الحقيقة من الموسيقىار محمدعبد الوهاب
الدى سمع الحانى للـكوران فى سرحية « قمبىز »
لامىر الشعراء احمـد شوفى ..

« والحقيقة اننى لم استغرب دهشتك لما جاء فى
حديثى من اننى ملحن هذه الاعابى المشهورة وغيرها ..
ولكنى اقول اننى لست ملحن بالمعنى الصحيح ، ولا
اجرؤ على التطاول على الحان من هم بى مسـتوى
لا يستطيع ان اصل اليه . وقد تسمع فى الغد عن الحان
ما زالت فى جعبتى ، وهى الحان هاو بسيط .. وما
اكثر امثالى من الهواة الذين قاموا باعمال نسبت الى
غيرهم .. وعند لقائنا ان شاء الله ، قد يسرك ان ابوح
لك باسرار لذيذة فى هذا المجال » ..



هذه هى رسالة الفنان يوسف وهبى وكل شىء
يمكن ان يحدث فى عالم الفن ، وبخاصة فى الموسيقى ،
فهناك خفايا واسرار لذيذة على حد تعبير يوسف وهبى .
ولكن لى ملاحظتين على الحجج التى ساقها فناننا فى
رسالته . احدهما ، ان اسلوب القصصبجى واضح فى
اغنية « انا اللى استاهل » وقاموسه النغمى يعلن عن
نفسه فيها ، والملاحظة الاخرى ، هى ان يوسف وهبى
لم يتحدث عن مشاركته فى صياغة هذه الاغنية الا
متأخرا جدا ..

ومن الثابت تاريخيا ان يوسف وهبى كان - كما
وصف نفسه فى العشرينات او كما وصفه نقاد تلك
الايام - مبعوث العناية لانقاذ فن التمثيل فى مصر .
فهل كان ايضا - دون ان يعلم الناس - مبعوث
العناية لانقاذ فن التلحين ؟ ! ..

العقاد والموسيقى

ستبادر فتقول ان العقاد هنا هو المرحوم محمد العقاد عازف القانون الكبير ، او المرحوم مصطفى العقاد ضابط الايقاع الشهير او أى عقاد آخر من عقادى الموسيقى العربية الكثيرين فى الماضى والحاضر ، وكلهم جدير بالاعجاب والثناء . ولكننا نقصد العقاد الكاتب الكبير وقد أطل علينا بوجهه الفضوب فى ذكراه بعد غياب بضع سنوات ! ..

كان العقاد يحب الموسيقى وان ظن بعض الناس انه كأبى الطيب المتنبى - فى قوله المشهور - صخرة لا تحركها الاغاريد . وكان حب العقاد للموسيقى يكمل حبه للفنون فى أشكالها المتنوعة من الدراما الى الرسم والعمارة والنحت والتصوير ..

وفى مطلع حياته الادبية ، وفى ابان شهرته قبل ان يتفرغ للتأليف الدينى ، كان غزير الكتابة عن هذه الفنون وقد حفظت لنا كتبه كثيرا من مقالاته عن الرسم والنحت والموسيقى وجوقات التمثيل . وتجمع هذه المقالات بين خواطره الفنية وبين شذرات من مطالعته حول الفنون فى الكتب الاوربية . لم يثنه عن المضى فى هذا اللون من الكتابة استخفاف غالبية أدباء عصره بالفنون وبمن يتصدى للكتابة الجادة عنها

يقول العقاد في بعض يومياته « كنا نكتب المقالات الافتتاحية عن الفنون الجميلة فيعجب الكثيرون من القراء بل يدهشون لهذه المكانة التي نزع فيها الفن وخدامه بين كبار الاقطاب في ابان النهضة القومية ، لانهم كانوا يحسبون الفنون الجميلة جميعا من قبيل اللعب الذي يقبل في ساعات اللهو ولا يجوز أن يقتحم مكان الصدارة في نهضات الامم » ..

في ذلك العصر كان الكاتب الحريص على مكانته لا يتنذل قلمه بالكتابة عن الفن . وهل فرغت دنيا العشرينات والثلاثينات من الموضوعات الصالحة لتدبيج المقالات حتى يكتب الادباء عن الفن واهل الفن من رسامين ونحاتين وممثلين ومغنين وملحنين وطبالين وزمارين ؟!

وكيف يرضى ذلك الهوان اديب جليل القدر قـرأ ودرس أمهات كتب العلم والادب ككتاب أدب الكاتب لابن قتيبة والكامل للمبرد والبيان والتبيين للجاحظ والنوادر للقالى ، وخزانة الادب ونفح الطيب وكليلة ودمنة والمقامات ومقدمة ابن خلدون ودواوين فحول الجاهلية والاسلام ؟ ! ..

ولكن العقاد - معاندا أدباء عصره - رضى لنفسه ذلك الهوان ، فمضى يكتب عن الفنون جملة وتفصيلا . وامعن في عناده فطلع عليهم سنة ١٩٢٥ بمقالة طويلة عن ملحن ومغن كان قد مات منذ سنتين ، اسمه سيد درويش ! ..

جاءت مقالة العقاد عن سيد درويش في حينها اول كلمة يكتبها اديب ذو مكانة عن هذا الملحن والمغنى الذى لم يحفل بموته أحد من كتاب المقالات والافتتاحيات .. وقد عجزت الامة عن قضاء حق هذا الفنان الفقيد .. « فمات بينها وهى لا تعلم انها أصيبت من فقده

بمصيبة قومية . ولم تبال حكومتها ان تشترك في تشييع جنازته واحياء ذكراه . . بلى واأسفاه ! . . ان دفائن الاستبداد ما برحت عالقة فينا بدخيلة السرائر ننفضها فلا تنتفض الا ذرة بعد ذرة » . . « فالاستبداد الطويل هو الذى علمنا ان مقياس العظمة هو القدرة على اذلال الناس وتنقيصهم ، وان مقياس الهوان هو العمل على ارضائهم واسعادهم » . . هكذا قلل العقاد في مقالته سنة ١٩٢٥ ، وفي تعليق له عليها سنة ١٩٥٦

وبين مقالته وتعليقه عليها انقضت ثلاثون عاما لم ينقطع خلالها عن الكتابة حول الفن والفنانين ، وتكاثرت مقالاته وشذراته عن الغناء والمغنين حتى بلغت مائة صفحة تقريبا في الجزء الثالث من يومياته التى نشرت بعد وفاته

في هذا الجزء من يوميات العقاد خلاصة مركزة وافية خفيفة الظل لآرائه في الغناء والموسيقى تغنى عن سائر ما كتبه ونشره قبلها ، لانها آخر ما كتب ، ونهاية ما استقر عليه رايه قبل ختام صفحاته الاخيرة . .

ولا يدهشنا انه كتب هذه اليوميات الفنائية الموسيقية وهو مشغوف الوقت والفكر بالبحوث الدينية في الطور الاخير من حياته الفكرية والادبية ، فان العقاد برغم كل شيء ثبت على ولائه لاصول اتجاهاته الفكرية التى اعلنها في شبابه . وتشبث الفن بفكره وقلمه حتى النهاية فلم ينفذه عن فكره ولا قلمه ، وعبر عن حبه الدائم له بهذه الشذور اليومية والسطور السريعة التى تصلح كتابا قائما بذاته يدل على العقاد كما تدل عليه كبريات مؤلفاته

فى هذه اليوميات اجاب العقاد عن سؤال هام لماذا يوالى الكتابة عن الغناء والموسيقى وما هو بملحن ولا

مطرب ولا مشتغل بعلوم الموسيقى والفناء ؟ !
وأجابته عن هذا السؤال ، خاطفة غير وافية ولكنها
تصلح بياناً لاساس مذهب كنه فى الفن كله بفلسفته
وجمالياته وما يتفرع عن فلسفة الفن أو علم الجمال من
فروع يشترك فى النظر إليها الخاص والعام ، يلتقى
عندها خالق الفن وهاوى الفن والمتفرج على الفن ..

فالعقاد الذى نشأ فى عصر أدباء أمهات الكتب التراثية
كان أبصر من كثير منهم بهذه الكتب العظيمة التى
يشرف أرقى الأمم أن تكون من تراثها ، وأدرك أهمية
الفن الذى يشغل مكاناً بارزاً من هذه الكتب ، بل
أن بعضها يقوم على الفن وحده ، وبخاصة الفناء
والموسيقى ..

ووجد العقاد فى كتب التراث أو أمهات الكتب عكس
ما وجدته غالبية أدباء ذلك العصر . وجد فيها ترخيصاً
من السلف الأقدمين بالكتابة عن الفن ، وعشق الفن .
أما الموسيقى والفناء فلا يحتاجان إلى ترخيص بالكتابة
ولا إلى ترخيص بالعشق ، فان الكتابة عنهما ملأت
الكتب جيلاً بعد جيل ..

لم يفقل عن هذه الحقيقة بعض الأدباء والشعراء من
مشايخ الأزهر ودار العلوم فى عصر شباب العقاد ،
فكان الشاعر البدوى الشديد الحفاظ على اللغة والدين
الشيخ محمد عبد المطلب عضواً بمجلس إدارة نادى
الموسيقى الشرقية منذ إنشائه سنة ١٩١٤ ولم يكن يرى
بأساً فى التردد على النادى فى شارع محمد على وقد ماج
بأهل الفن ومعلميه ومعلماته واسطواته . وليس الشيخ
عبد المطلب إلا مثلاً من أمثال كثيرة ، وأن كانت كثرتها
لا تؤلف جمعاً كبيراً من أهل الأدب والفكر فى ذلك
الزمان ..

واستكمل العقاد فى كتب الاوربيين - وبخاصة كتب الانجليز - جوانب نظريته للفن . قرأ عن الموسيقى الاوربية بعد أن عرف الموسيقى العربية وأدخلها فى وجدانه . سمع بيتهوفن وموزار بعد أن سمع مطربى القاهرة وشهد جوق الشيخ سلامة حجازى وأنصت الى البشارف والسماعيات ، فلم يفتنه السماع الاوربى بالآلات منظوما فى ضروبه الباذخة ، ولم يصرفه عما استقر فى وجدانه من السماع القومى الجميل ..

هنا يختلف العقاد عن الادباء المجددين الذين أعانتهم ظروفهم على السفر الى أوربا والاقامة فيها بين المدارس والمتاحف وقاعات الموسيقى ، فقد عاد بعضهم بأذان أوربية تقف الالحان العربية عليها كما تقف الطيور المفردة على فروع شجرة جرداء ، وانهك بعضهم فى موازنات « سياحية » بين الموسيقى الاوربية والموسيقى العربية أو « الاورينتال » على حد تعبيرهم المأثور ..

كان العقاد يكتب عن الفناء والموسيقى على غير تخصص ولا علم واسع بالتكنيك فيهما ، مهتديا فى كتابته بما صح لديه من قواعد الفن الجميل أو قواعد علم الجمال ، وكان يرى ان عمل الادباء فى تأسيس قواعد علم الجمال أكبر وأسبق من كل ما اشترك فيه المصورون والنحاتون والموسيقيون والممثلون والمخرجون مجتمعين » ..

وفى مناقشة له مع الدكتور صبرى السربونى كتب العقاد « ينبغى أن يعلم الدكتور السربونى ان الاديب الانجليزى الكبير رسكن كان حجة فى نقد التماثيل والصور ولم يكن من اصحاب الصناعة ، وان برنارد شو قد ترك بعده مجلدات فى النقد الموسيقى على أسس علم الجمال بغير اكتراث للأسس الموسيقية التى طال عليها الخلاف بعد عهد فاجنر وحملات نيتشه عليه . ولم

يكن لنيشتة استقلال بالفن الموسيقى عن سائر فنون
الادب والثقافة كما يعلم الدكتور » . .

ظن العقاد انه قد استوفى شروط الناقد الفنى بهذه
الكلمات ، وأن من حقه كتابة ما يشاء فى الفنون المختلفة
وعلى رأسها الغناء والموسيقى ، لكن من يطالع كتابة
العقاد عن الغناء والموسيقى بوجه خاص يدرك أنه كان
يتجنب فى الكتابة عنهما ما لا علم له به من الصناعة
التي لا يعلمها إلا أهلها ، فجاءت كتابته فى هذا المجال
مقطعة الى سطور وشذور ، لا تتضمن عند من يطالعها
بفهم وعلم إلا ما يتضمنه كلام المعجبين والمتفرجين ذوى
الدكاء والافق الواسع والثقافة الفزيرة .

وفى كل ما كتب كان يحتمى برأيه هذا الذى أعلنه ودافع
عنه ، وهو أن عمل الأديب فى تأسيس قواعد علم الجمال
للفن أسبق وأكبر من عمل الفنان . وهو قول يوافقه
عليه القليلون من الأدباء أنفسهم ، ولكنه كان لا يتزحزح
عنه ، فلبث - لهذا السبب - أديبا فى كل ما كتب عن
الفن ، ولم تعد كتابته عن الغناء والموسيقى هذه
الحدود ، وحسبه من المؤيدين فى هذا المجال برنارد شو
ورسكن ونيتشه وكل من بسط من أهل الادب وصاية
ادبه على أهل الفن ! . .

ولكن يبدو من بعض كتاباته انه كان يتطلع الى
مزيد من العلم بالالحن وأسرارها . واشتد تطلعه الى
ذلك فى الوقت الذى تفرغ فيه للتأليف عن الدين ، ولا
غربة فى الأمر ، فقد كان بعض السلف « يجمع بين
العلم بالشرعية وبين العلم بالانغام على الغاية مما وصل
اليه هذا العلم عند الاقدمين » . . كما يقول العقاد فى
بعض كتاباته التى سبقت وفاته بأقل من سنتين . .
ولكن العقاد لم يتح له طوال حياته أن يتجاوز

مذهبه فى تذوق الفناء ونقده . فكان دائما اديبا عظيم
المقدرة على الفهم والتذوق ، يحاول أن يكون اسبق الى
المشاركة فى اثراء علم الجمال فى الفن من الفنانين
أنفسهم ..

وفى هذا المجال يتجاوز الشذور والسطور ، ولكن
كلماته كانت حاسمة التأثير فى تغيير الجو الادبى كله ،
فأصبحت الموسيقى جزءا من ثقافة الاديب .. وانها
ليد بيضاء قدمها العقاد للأدب والموسيقى وللأدباء
والموسيقيين فى البلاد العربية كلها ! ..

الوجه الآخر للأسرار

في كتابه « من أسرار السياسة والسياسة » يستفيض الصحفي المعروف الاستاذ محمد التابعى في حديثه عن المطربة الكبيرة المرحومة اسمهان ، كنجمة في سماء السياسة لا في سماء الطرب فقط ..

والتابعى كثير الكتابة عن اسمهان ، لانه أحب صوتها وعرفها عن قرب ، وشهد طريقتها في الحياة ، وله عنها كتاب مشهور ، طبع عدة مرات ومازال مطلوبا مقروءا ، لشغف القراء بمعرفة ما كان وراء هذا الصوت الذى لمع ثم انطفأ كالشهاب الخاطف ..

ومن الناحية الفنية ، كانت اسمهان - بلا جدال - أجمل واكمل الاصوات في عصرها بعد أم كلثوم ، وكان المعجبون بصوتها ملايين .. والحقيقة ان صوتها كان نسيج وحده حلاوة ورنينا وتعبيرا وتأثيرا ..

وفى كتابه يفرد التابعى فصلا خاصا لاسمهان السياسية التى لا يعرفها الناس الا مطربة ، ويتابع حركتها في سراديب السياسة المصرية منذ ثلاثين عاما بصحبة داهية من دهاة ذلك العهد هو المرحوم احمد حسنين باشا الذى لم يعد معروفا للجيل المصرى الجديد ، ولكنه كان من ألمع الوجوه فى الثلاثينات والاربعينات ويبدو ان التابعى قد تحرى في كتابه - بقدر

الامكان - الا يقف مع اسمهان ، او مع حسنين ، مع انه كان صديقا لكل منهما ، لانه كان معنيا بمعرفة الحقيقة التي كان يعرف بالفعل جانبا منها ، وكان يهمه ان يعرف الجانب الآخر ..

وفي عام ١٩٤٠ ، بعد ثمانية اشهر او تسعة من لقاء التابعى واسمهان ، تم التعارف بين اسمهان واحمد حسنين ..

كانت اسمهان عندما عرفت حسنين باشا سيدة ناضجة في الثامنة والعشرين من عمرها ، لمعت في الغناء وبهرت الاسماع بحلاوة صوتها واناقة ونفاسة معدنه وتكوينه ، فضلا عن براعتها في الاداء وعمق احساسها بما تغنيه .. وزيادة على ذلك كانت اسمهان قد غدت ايضا نجمة سينمائية ساطعة ..

والكتاب الذى اصدره التابعى وجعل عنوانه او اسمه « اسمهان » كفى لرسم صورة كاملة التفاصيل لاسمهان المطربة واسمهان المرأة واسمهان التي لا هي مطربة ولا امرأة ، بل مجرد مخلوق تائه مغلوب على ارادته ذاهل عن الوجود ! ..

ولكن هذا الكتاب الخاص عن اسمهان لا يغنى عن الفصل الذى خصصه التابعى في كتاب « السياسة والسياسة » للعلاقة بين اسمهان وحسين . ففي سياق كتاب السياسة والسياسة تاتي اسمهان لتضيف السطر الناقص الى تاريخ السياسة المصرية منذ ثلاثين عاما .. وطبعاً لم يكن هو السطر الناقص الوحيد في تلك الايام ، ولم تكن اسمهان هي الفنانة الوحيدة ولا المرأة الوحيدة التي امسكت قلماً وكتبت به في سجل السياسة المصرية سطوراً ..

ومن وجهة نظر تاريخية موضوعية جداً ، لا أهمية

لدور اسمهان السياسى . فكثيرات هن النساء الجميلات والديمات اللاتى لعبن أدوارا سياسية على مدار التاريخ فلم تتغير القوانين المتحكمة فى سير التاريخ الحافل بالدهشات ! ..

ولكن المهتمين بصوت اسمهان وغنائها وفنها يشوقهم أن يطالعوا هذه الصفحة من حياتها ليرا آثارها فى فنها بل فى صميم نبرات حنجرتها الذهبية ! ..

امتدت الصلة بين اسمهان والداهية أحمد حسنين باشا طوال السنوات الأربع الاخيرة من عمرها ، وكان صوتها قد نضج وتخلص من نبرات الطفولة الفجة التى لم يشرق جوهرة الفريد الا بعد خلاصه منها ..

وكان حسنين باشا يزعم دائما انه معجب بصوت اسمهان ، واذا تدمر زوجها الذى اكلته الفيرة عليها من الباشا ذى النفوذ الساحق ، رسم الباشا الراسبوتينى هالة القداسة فوق رأسه ومضى يحدث الزوج الفيور عن صوت زوجته وطبقاته والألحان المناسبة له ! ..

وفى هذه السنوات التى عرف فيها حسنين اسمهان اخذ صوتها ينحدر من قمة النضارة .. فصولها فى سنة ١٩٤٠ - فى بداية تعارفهما - كان قمة القمة وصوتها فى سنة ١٩٤٤ - عند وفاتها - كان قمة المنحدر وبداية السفح ! ..

فمن كان الجانى على صوتها ؟ ! ..
اذا قلنا أحمد حسنين باشا كان الجانى ، قيل
فهل كان حسنين باشا وحده فى الجنابة ؟ ..

أظن الجنابة كانوا كثيرين ، وعلى رأسهم اسمهان نفسها ، فانها لم تكرم حنجرتها بل أرهقتها بالادمان على

الكأس والسيجارة ، والسهر المذل للعيون والقلوب
والحناجر ..

والكثيرون من محبى صوت اسمهان ما زالوا
يقولون لو عاشت للأصوتها الدنيا وشغل الناس ! ..

ومع انى أقول مثلهم - بأسف بالغ - ليتها عاشت ،
الا اننى اقول لو عاشت اسمهان سنوات أخرى لفقدت
صوتها وعاشت على ذكرها ..

فقد كان مذهبها فى الحياة يؤدى الى هذه النتيجة
الفاجعة . واقرأ ما كتبه التابعى عن مذهبها هذا فى
كتابه الجديد ، وتوقع معى على صوتها الذى لا يجود
بمثله الزمان

لقد كان صوتها العظيم هو الوجه المضى الذى عرفه
جمهورها الضخم ، ولكن وجهها الآخر لم تعرفه الا
سراديب السياسة ولم تكن اسمهان - كما قلنا -
بالسيدة الوحيدة التى أمسكت قلمها وكتبت سطرا أو
سطورا فى سجل السياسة المصرية القديمة ! ..

الشوا والكنجة العربية

كانه في الثلاثين من عمره .. رشيق أنيق نشيط
احمر الوجه مستقيم العود ، ليس في فمه « طقم »
مستعار .. يعزف الكمان بلهجة موسيقية عربية لم
نسمعها مندمات سامى الشوا أمير الكمان ..
قلت له :

— اظنك الآن في الاربعين من عمرك المذيد السعيد
يا أستاذ فاضل ؟ !
أجاب فاضل الشوا في فخر كطفل يحاول تكبير سنه:

— اكبر من أربعين سنة بكثير ..
— في الخامسة والاربعين ؟ ! ..
— اكبر .. اكبر ! ..
— شى الخمسين اذن ؟ ! ..
— بل في الخامسة والستين ! ..
تصورت نفسى بعد عشرين عاما — لو عشت — كيف
اكون وأنا الآن أبدو أكبر سنا من « فاضل الشوا »
ذى الخمسة والستين ربعا ! ..

قلت له محاولا ألا أحسده
— اظنك لن تتقاعد قبل عشرين عاما أخرى ؟ ! ..
قال فى شىء من الاسى :
— بل أنا متقاعد الآن فعلا بحكم الظروف ! ..

— الا تعزف الكمان ؟ .. اليس لك فرقة موسيقية ؟ ! ..

— ليس لى أى شيء تقريبا ! ..

— وفرقة الموسيقى العربية التى تحبى التراث ، كيف لم تنبه الى وجودك وانت قطعة حية من التراث؟!

— الحقيقة انها تنبعت الى وجودى ولم تغفل عنى، ولكن الظروف لم تنتهيا بعد ..

فاضل الشوا هو آخر عنقود عازفى الكمان من آل الشوا فى مصر ..

وآل الشوا عرب من حلب .. وعندما زرت حلب سألونى عن فاضل الشوا وقالوا لى لماذا لا نسمع عرفه فى الاذاعة المصرية ، ولا نسمع عزفه مع فرقته الموسيقى العربية التى نتبع أعمالها وأخبارها نحن الحلبيين لان مدينتنا هى مهد من مهد الموسيقى العربية الاصيله ؟ ! ..

ولم أعرف ماذا أقول لاهل حلب الطرفاء الممثلين فنا وحباً للفن . ولكن قلت لنفسى حقاً .. ماذا يفعل فاضل الشوا الآن ؟ .. اتراه ينام ليلاً ونهاراً فى بيته بحى الظاهر مستعرضاً شريط الماضى الطويل منذ كان والده الفنان انطون الياس اعظم عازف للكمنجة العربية فى الشرق كله ، بل فى الامبراطورية العثمانية كلها منذ مائة عام ؟ ! ..

ان تاريخ الآلة الموسيقية الساحرة التى نسميها « الكمنجة » يبدأ فى مصر بأنطون الياس الشوا والد سامى الشوا وفاضل الشوا ..

وقبل ان يغادر انطون الشوا حلب قادماً الى مصر لم يكن الموسيقيون والمطربون المصريون يعرفون « الكمنجة » العربية .. كانوا يسمونها « الكمنجة

الرومية » لان جميع عازفيها في مصر كانوا من الطليان واليونان والاجانب الآخرين ، وهؤلاء كانوا يعزفون الالحان الاوربية فقط ، لان « الكمنجة الرومية » لم تكن مهياة بعد لعزف ارباع الاصوات و « العرب » - بضم العين وفتح الراء - وهى الزخارف والحليات النغمية فى الموسيقى العربية ، فضلا عن اقتصرارها بطبيعة الحال على العزف فى مجال المقامين الكبير والصغير المعروفين فى الموسيقى الاوربية ، وهناك فى الموسيقى العربية عشرات المقامات بل مئات .. اذا شئت ..

فى حلب ولدت الكمنجة العربية على ايدى آل الشوا ، بعد ولادة الكمنجة التركية . واستطاع انطون الشوا بعبقريته الخلاقة أن يجعل للكمنجة العربية مذاقا العربى الصميم ، ويضع خطا فاصلا بين لهجتها الموسيقية العربية وبين لهجة الكمنجة التركية ..

فبالرغم من ان المقامات والنغمات الموسيقية التركية والعربية ذات أسماء وأوزان وضروب واحدة تقريبا ، فان التفاصيل الفنية الدقيقة تجعل للموسيقى العربية كيانا مستقلا عن الموسيقى التركية ، الى حد التباين وافتراق السبل ، واختلاف الاداء اختلافا لا تخطئه الاسماع العربية ولا الاسماع التركية ! ..

وحين دخلت الكمنجة العربية أو « المعربة » مصر مع انطون الشوا سنة ١٨٦٧ كانت مصر خالية تماما من عازف يحاول ولو مجرد محاولة أن يعزف الالحان عربية على الكمنجة .. كان فى مصر عازف ربابة وأسع الشهرة بارع الصنعة اسمه الشيخ حسن الجاهل اشترك مع انطون الشوا ومطربى ذلك العصر فى احياء الافراح الكبيرة التى اقامها اسماعيل باشا لزواج انجاله

واستمرت اربعين ليلة ، كما يقول مؤرخو تلك الفترة من تاريخ مصر ..

ولشد ما دهش المدعوون في الافراح الخديوية حين رأوا الشيخ حسن الجاهل يعزف على ربابته الشهيرة ثم يفسح مكانا لشاب يعزف على الكمنجة الرومية . وضجوا استحسنانا وفرحا لما سمعوا الكمنجة الرومية الاعجمية تنطق الموسيقى العربية بلسان فصيح ، كأنهم سمعوا عندئذ رجلا روميا يقرأ قصيدة « البردة » أو ينشد « دلائل الخيرات » .. او يخطب في الناس بكلام عربى مبين !

قلت لفاضل الشوا

- فى دمشق سمعت المطرب السورى صباح فخري يفنى تواشيح لا نعرفها فى مصر وسألته من أين جاء بها ؟ .. فقال انها مما توارثه آل الشوا ثم خلعه لاهل حلب ..

اختلفت عينا فاضل الشوا للذكرى

- نعم .. منذ مائتى سنة تقريبا بدأ جدنا الاكبر يوسف الشوا يجمع الموشحات الأندلسية ويلقنها لأولاده ومريديه . وكانت له فرقة موسيقية صغيرة « قانون . ناي . كمنجة . دف » يعمل بها ومعه أولاده واشقاؤه ..

وفاضل الشوا هو ابن حفيد يوسف الشوا .. واسمه كاملا « فاضل انطون الياس يوسف الشوا » .. المهم الآن ان نلتفت الى التراث الفنى المرتبط بهذا الاسم ، بل بهذه الأسماء الكثيرة التى يعتبر فاضل الشوا آخر عنقودها لان آل الشوا أعطوا كل ما عند اجيالهم المتلاحقة للموسيقى العربية ، وما بقى من تراثهم فهو الآن فى يد فاضل الشوا ..

وغير معقول أن تقوم في مصر هذه الحركة الطيبة
لأحياء تراث الموسيقى العربية ، ثم لا يذكر القائمون بها
آخر عنقود آل الشوا صناع الكمنجة العربية وأصحابها
الأوائل ! ..

في مصر الآن عازفو كمنجة عربية من مستوى جيد
حقا ، وبعضهم بلغ القمة مثل العازف البارع أحمد
الحفناوى ..

ولكن فاضل الشوا - بين هؤلاء العازفين - لون
قائم بذاته ، وخمر موسيقية معتقبة تنفرد بمذاقها
الخاص .. حسبته انه تتلمذ على أخيه نابغة الكمان
المشهود له من الجميع سامى الشوا ، وعرف أسرار
صناعته الموسيقية الكلاسيكية الدقيقة التي لا يمكن
تعليمها في معاهد الموسيقى .. فكيف يصح في الأذهان
أن يكون هذا الرجل موجودا بيننا ثم لا نمسك بتلابيه
ونعصر كل ما عنده ؟ ! ..

هل لى أن أقول

- بادروا الى هذا الرجل فخذوا منه كل فنه
وعلمه حتى لا تبقوا عنده شيئا يحتفظ به ، واعطوا
كل ما تأخذونه للعازفين الناشئين ليتمرسوا بروح
الموسيقى العربية في عزف الكمان ! ..

الملحن الذى أضاعناه

يرتبط زكريا أحمد فى ذاكرتى بأول منظر شاهده فيه ، ولم يكن منظرا سينمائيا ، بل كان من مناظر الحياة اليومية العادية .. رأيت مع صديقه الزجال الشاعر الفنان الغريب فى عصره عبد السلام شهاب ، وهو صحفى داخل الصحافة ، أى أنه يعمل فى الصحف ولكن اسمه لا يظهر على صفحاتها ..

رأيتهما منذ عشرين عاما وجلست اليهما لحظة أسمع وأرى ، فعرفت أن هذا الكهل الوسيم الطريف الذى يجالس عبد السلام شهاب هو الملحن الكبير ذو الصيت الطائر والفن الباهر .. ملحن الروائع الكلتومية فى الثلاثينات والأربعينات ..

وكان الانطباع السريع الذى قمت به عن مجلسه أنه غريب فى عصره كصديقه عبد السلام شهاب (١) وأن كانت شهرته كملحن قد جعلت اسمه مكتوبا فى الصحف ، بالرغم منه ، وبدون سعى أو جهد بذله أو فكر فى بذله لجعل اسمه مادة صحفية كأسماء غيره من الملحنين والفنانين وأشباه الفنانين والملحنين ..

ثم رأيت زكريا بعد ذلك فى أوقات متفرقة قصيرة ، امتد أكثرها طولا نصف ساعة وربما أقل .. فى الخمسينات والستينات ، وكنت قد سمعت الحانه كلها تقريبا فازددت معرفة بجوهر هذا الفنان الذى ربما ظن من رآه ولم يكن يعرفه أنه مجرد راوية للنكت،

(١) شاعر وزجال من الفحول فى عصرنا

خفيف الظل ، باسم العينين ، لا يحمل هموم الدنيا .
وكانت رؤيتي للشيخ زكريا تقع مرة كل سنتين أو
ثلاث ، فلا أراه في كل مرة الا على حاله التي تركته
عليها في المرة السالفة : ضاحكا مازحا حاضر النكتة ،
مسدد البديهة ، حفظا وارتهلا ..

ولكن تصاريف الزمن لم تكن تخفى ولو على النظرة
العابرة الى ملامحه ، فالتجاعيد تتكاثر حول الجفنين
والشفتين وتنتشر في صفحة الوجه طافية على آثار
الصباحة والملاحة القديمة ..

ومن وراء التجاعيد كانت تطل حكاياتها ، فالشيخوخة
وحدها لم تكن السبب . هناك أعباء الأعصاب المكدودة
وهناك أحزان النفس وهموم القلب وقروح الكبد ..
كنا نسمع عما يلاقيه الملحن الكبير في حياته . وكان
وجهه الضاحك المتودد الى من يلقاه لا يسهه أن يكتم
الضحك كما لا يسهه أن يكتم الاسى . ولكن من يلقاهم
كانوا لا يتصورونه الا مبتسما أو ضاحكا ، وربما
راقصا .. كيف لا يكون كذلك ملحن تقطر الحانه
ابتساما وسرورا وتضج رقصا وابتهاجا ؟ ! ..

ولكن عارفيه كانوا يذكرون دائما ان ملحن البهجة
والرقص والحبور كان أيضا ملحن الحزن وصاحب
أوجع الحان من مقام الصبا ، وهو المقام الذي أودع
فيه الفناء العربي كثيرا من الاحزان والدموع ! ..

كان زكريا أحمد عميق الشعور بقهر الايام ، فكيف
يصح في الازدهان أن يكون في عصر من عصور التقدم
والازدهار ، أو حتى عصور التقهقر والتدهور ، مثل
هذا الملحن العظيم ثم يضيعه أهل عصره ، كأنه الشاعر
الذي قال : « أضاعوني وأى فتى أضاعوا » ؟ ! ..
ولكن زكريا لم يواجه قهر الايام بالاستسلام ، بل

تحدى وقاوم ، على حساب صحته .. ولما هاجمته
الذبحة الصدرية كان معناها أنه يدفع من أيام عمره ثمن
صراعه الطويل مع الايام ..

وقبل وفاة زكريا أحمد - رحمه الله - بأسابيع
قلائل رأيته في « قعدة » ضاحكة على سطح نقابة
الصحفيين مع الرسام المشهور رخا وعبد السلام شهاب
وجماعة من الصحفيين ..

في هذه المرة كان صامتا .. تتألق تجاعيده بآثار
الصباحة والملاحاة الباقية من أيام الصبا والشباب ،
وتبتسم عيناه ، ولكنه كان صامتا ..
قلت لبعض الجالسين

- لماذا لا يتكلم زكريا أحمد وهو أفصح المتكلمين ؟ !
قال :

- يبدو انه بعد أن تحدث قليلا أثر أن يستمع ،
فالكلام يرهقه ! ..

ماذا يفعل المرء حين تتقلب به الدنيا حتى يرهقه
منها ما كان يتمتع ، ولو كان متاعه منها مجرد الكلام ؟ !

كان زكريا أحمد من جيل الملحنين الكبار ، سيد
درويش وداود حسنى وكامل الخلقى .. وقد كانوا في
عصرهم « مجددين » بالقياس الى من سبقهم ، والى
كثير من معاصريهم ايضا . وما زال أحد هؤلاء المجددين
الذين طال عليهم الامد ، وهو سيد درويش ، رمزا
للتجديد في الفناء العربى حتى اليوم ، وان كانت لزملائه
تجارب في التجديد لم تنل شهرة تجاربه ..

بدأ زكريا أحمد يلحن قبل انتهاء الحرب العالمية
الاولى ، وغنى باكورة الحانه أكبر المطربين والمطربات
برغم صغر سنه .. حتى الست زكية حسن الشهيرة
بمنيرة المهدية سلطنة الطرب لم تمنعها الابهة والفخامة

من غناء الحان هذا الملحن الشيخ الشاب الذى طلع
فجأة من بطانة الشيخين اسماعيل سكر وعلى محمود ..
واعتبر زكريا أحد مجددى التلحين بين العشرينات
والثلاثينات .. ولم تسقط عنه صفة التجديد بعد
ظهور أساليب أخرى فى التجديد على أيدي القصبجى
وعبد الوهاب والسنباطى والأطرش وغيرهم ..

ومع ذلك قال زكريا فى أخريات أيامه بمرارة شديدة :
« انهم يعتبروننى متخلفا أو رجعيا فى التلحين .. ولست
كذلك » .. كانت كلمته هذه قبيل بزوغ الستينات
وقد لمع فى مدرسة عبد الوهاب الملحنون الشبان أمثال
كمال الطويل ومحمد الموجى وبلغ حمدى .. فما هو
الفرق بين زكريا المحافظ أو المتخلف ، وبين هؤلاء المجددين
كان زكريا يستعمل المقامات والإيقاعات بشروطها
القديمة بينما يستعملونها هم بلا تخرج فى التصرف ..
وهذه اختلافات غير جوهرية . اختلافات فى الشكل
فقط ، أو فى جانب من الشكل .. وفيما عداها كان
زكريا أكثر تطورا من كثيرين غيره ، وقد تحرر فى الحانه
المسرحية من المواصفات الفنية التى استحق بها أن
يسمى محافظا أو رجعيا عند من لا يحبون التقيد بهذه
المواصفات .. وحتى فى الأغانى الفردية لم يتخرج زكريا
من استعمال « الفالس » مثلا فى نغمات عربية .. وله
غير ذلك من الخطوات الفنية التى كان يتحرى أن تكون
تحسينا حقيقيا فى اللحن ..

وبعد سنوات من وفاة زكريا أحمد نجد الملحنين
يعيدون النظر فى موقفهم من طريقته فى التلحين ..
فعندما أراد الموجى مثلا أن يهز الأسماع ، سار على
طريقة الشيخ زكريا فى أغنية « أسأل روحك » ..
ولكن الأسماع لم تهتز ! ..

وبليغ حمدي الذي يحلم بتهاول غنائية متضاربة ،
عاد الى بعض الينابيع التي كان زكريا يقف عندها ،
ولكن بليغ حمدي لم يفترف منها ما كان يفترفه
زكريا من الحلاوة والطلاوة والسحر ..

وقد لحن زكريا لام كلثوم قبل خمسة وعشرين عاما
اغنية « الاولى في الغرام والحب شبكوني » مستخدما
موسيقى الارغول او المزمارة البلدي الطويل الذي يغنى
عليه المطربون البلديون .. فاین يوضع هذا العمل الفنى
« الرجعى » بالقياس الى الاغاني التجديدية التي تنوء
الآن بالزمر والطبل والجمل المنتزعة انتزاعا من اغانينا
البدائية او الفلكلورية ! ؟ ..

انا لا اعارض تركيب هذه الاغاني من جديد في الالحان
« الميكروفونية » المكتوبة بالنوتة والمعزوفة بخمسين
او ستين آلة موسيقية ، وان كنت انعى على اصحاب
هذه الاعمال سوء الخلط فيها ورداءة التركيب ..
واتساءل اذا كانت هذه خطوة الى الامام في الفناء
العربى والموسيقى العربية ، فكيف تكون الالحان زكريا
أحمد خطوة الى الوراء ؟

اظن ان الخطوة التالية للملحنين الجدد بعد استيلائهم
على الالحان البدائية ، هي استيلائهم على الالحان
المتقنة القائمة على اصول الموسيقى العربية ، وللشيخ
زكريا فيض من هذه الالحان يفري من لا يقاوم الاغراء .
ولا عائق يحول دون ذلك الا وجود ورثة زكريا أحمد
وورثة سيد درويش وورثة الملحنين الكبار . وحسبك
محمد البحر نجل المرحوم سيد درويش ، فانه وحده
قادر على الردع والقتال في ساحات المحاكم وخارج
ساحتها ! ..

عندما ينطفئ المآخذ اللامع

حياة فنية متناقضة عاشها الملحن الكبير محمد القصبجي الذي لحن لام كلثوم بين العشرينات والاربعينات مجموعة من أجمل أغانيها .. تعاقبت على موهبته من شبابه الى شيخوخته مرحلتان عجيبتان ، احدهما شديدة الخصب والنضارة ، والاخرى عنيقة الجذب والجفاف ، فتحول من ملحن موهوب لامع غزير الانتاج الى متقاعد هجرته موهبته وانطفأ اسمه ! ..

كيف واجه الفنان الموهوب انطفاء موهبته ، وكيف عاش بعد انطفائها عشرين عاما يحاول العودة الى التلحين بلا جدوى ؟ ! ..

ان صديقه الحميم ، والوحيد تقريبا ، الموسيقى والصحفي القديم محمود كامل يروي القصة كلها في كتاب عنه نشرته المكتبة العربية التابعة للمجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب بعنوان « محمد القصبجي - حياته وأعماله » ..

واليك هذا التلخيص والتعليق والعرض الوافي لهذا الكتاب ولد محمد القصبجي سنة ١٨٩٢ ، نفس السنة التي ولد فيها سيد درويش ، والده كان منشدا في بطانات أشهر مطربي زمانه ، ومن أبرع عازفي العود ، وكان ايضا ملحنا قديرا غنى الحانه عبده الحامولي وهو اعظم وأشهر المطربين ، كما غناها يوسف المنيلاوي

والمطربة ودودة المنىلاوية وزكى مراد - والد ليلي مراد -
ومحمد السنباطى - والد رياض السنباطى -
وغيرهم من كبار الفنانين والمفنيات ..

لم يكن غريبا فى هذا الجو الفنى الساخن ان يتعلق
القصيجى الصغير بالفن ويتجه الى الموسيقى والفناء ،
مع انه كان تلميذا مجتهدا فى المدرسة ، ولكن اجتهاده
كان استرضاء لوالده ولولاه لتفرغ للفن وهو بعد على
عتبة الحياة الفنية ! ..

واسترضاء لوالده استمر فى الاجتهاد حتى حصل
على شهادة مدرسة المعلمين الاولى ، وارسلت اليه
« وزارة المعارف » خطاب الترشيح للتعين ، فخاف
ان يشغله التدريس عن الفن ، فتعمد الرسوب عندما
طلبوا اليه فى القومسيون الطبى ان يميز علامات النظر
المفتوحة الى اليمين او الشمال ، والى فوق او تحت ..
وكان قوى البصر ولكنه خرج من الكشف الطبى
وهو « غير لائق طبيا لضعف بصره » ..

وكان والده يرقب لعبته فأعيد الكشف عليه ونجح
رغم انقه و « عينه » أيضا ، وعينته الحكومة عريفا
بمكتب زينب بنت خليل فى بولاق ..

ولم تمنعه وظيفة عريف المكتب من الاشتغال بالفن،
ففى النهار كان يمارس الوظيفة معمما ، وفى الليل
يمارس الفن مطربشا وبالبدة « الافرانكى » كاي افندى
عريق فى لبس البدة والطربوش ..

وبعد عامين انفكت عقده فاستقال من مكتب زينب
بنت خليل وتفرغ للفن ، وسكن فى حارة قلعة الكلاب ،
أحدى الحارات الفقيرة جدا فى شارع محمد على ..
وبلغ ايراده الشهرى عشرين جنيها من عمله كعازف
للعود ضمن التخت فى الافراح والحفلات الشعبية ..

ثم بدأ القصبجى يتململ من عمله كعواد فى الافراح ،
فهو ملحن موهوب لا مجرد عازف غود فلماذا لا يتطلع
الى التلحين كما فعل غيره ممن تقل مواهبهم عن موهبته ؟
وفشل فى البداية أن يصل بالحانه الى مطربات
صالات الغناء فى ضوضاء شارع عماد الدين أمثال
السويسية وسيدة الاسكندرانية وعزيرة الفار . ولكن
الحظ ساقه بلا تدبير الى مطربة أشهر منهن ، هى
« توحيدة » نجمة صالة « ألف ليلة وليلة » فى العتبة
الخضراء ، ففنت له دور « الحب له فى الناس أحكام »
وطارت شهرته الى المغنيات وشركات الاسطوانات ، واتسع
رزقه فانتقل من مسكنه بقلعة الكلاب الى مسكن بباب الخلق

وكان القصبجى قد بلغ الثامنة والعشرين من عمره
- سنة ١٩٢٠ - عندما لحن الاغنية الشهيرة « بعد
العشا يحلا الهزار والفرشة » . وتخاطفت أعظم
المطربات هذه الاغنية ، حتى غنيتها جميعا ، من منيرة
المهدية الى اللاوندية ، ومن فاطمة قدرى الى عزيزة فخرى !

وفى هذا العام ذاته - وقد بدأت شهرته فيه كملحن
موهوب - تعرف القصبجى بمحمد عبد الوهاب وكامل
الخلعى ، وكان عبد الوهاب شابا صغيرا يلتقط الحان

سيد درويش . . وفى العام ذاته أيضا تعرف القصبجى
على المطربتين الكبيرتين منيرة المهدية وفتحية أحمد ،
وكانت منيرة قد غنت له « بعد العشا » قبل أن تراه !

أما ام كلثوم فالتقى بها لأول مرة سنة ١٩٢٤ بعد
أن غادرت قريتها واستقرت نهائيا فى القاهرة . . ذهب
القصبجى مع الخواجة البير ليفى مدير شركة اسطوانات
أوديون يزورانها فى منزلها بميدان عابدين ويتفقان معها
أن تسجل على اسطوانات الشركة طقطوقة « آل ايه

حلف ما يكلمنيش دا بس كلام والفعل ما فيش « من
تلحين القصبجي ..

ثم تتابعته ألعانه لام كلثوم
- انا عندي أمل تنسى اللي حصل
- م السنة للسنة يا حلو لما أنظرك

- ان حالي في هواها عجب
- صحيح خصامك والا هزار ؟

- باحبك وانت مش داري !

وارتفع أجر القصبجي ، فبعد أن كان يتقاضى ثمانية
جنيهاً عن اللحن الواحد ، أصبح يتقاضى خمسة
عشر جنيهاً ..

وكما هجر القصبجي قلعة الكلاب الى باب الخلق
عندما اتسع رزقه فيما مضى ، عاد فهجر باب الخلق
الى شارع الخليج المصري عندما وجد نفسه معدوداً بين
الملحنين المشاهير اليهم بالبنان ، واستطاع بتدبيره
واقصاده أن يدخر أكثر من ألف جنيه اشترى بها
منزله الذي انتقل اليه في شارع الخليج ..

وحرص القصبجي على توثيق صلته بأم كلثوم فقد
أدرك أن مستقبل الفناء يتعلق بصوتها في عشرات
السنين القادمة . ولكنه لم يقطع تعاونه مع غيرها من
المطربات والمطربين .. فقدم لميرة المهدية - بعد ظهور
أم كلثوم - عدداً كبيراً من الاغاني المسرحية وغير
المسرحية ، بل حاول أن يكتشف مطربة جديدة اسمها
« رين فيتانيم كروب » .. أعجبه معدن صوتها فظن
انه يستطيع تدريبها على الفناء العربي المتقن بعد أن
كانت تؤدي غنائها في الصالات بقدر ما تستطيع
ولكن القصبجي يئس من هذه « الخوجاية » بعد
جولة أو جولتين من التدريب لان روحها في الفناء كانت

روح « خوجاتية » لا روح مفضية عربية ذات استعداد
فطرى للفناء العربى ..



وفى عام ١٩٢٨ حاول القصبجى تطوير القالب الفنائى
الذى كان معروفا بين الملحنين باسم « المونولوج » ولم
يكن متداولاً على نطاق واسع لأنه كان قالباً جديداً
لم يمرض على ظهور ملامحه الأولى أكثر من بضعة عشر عاماً
وقد تأمل القصبجى بتمعن ملامح هذا القالب الفنى
الجديد غير المتداول فرأى أنه يستطيع تطويره وخلقه
من جديد ..

وتفرغ لهذه المحاولة فى لحنه الذى يعد حتى الآن
أشهر ألحانه : « ان كنت أسامح وانسى الاسبية » ..

ولما قدم القصبجى هذا اللحن الجديد لام كلثوم لم
تردد فى غنائه ، ونجح نجاحاً هائلاً واعتبره الموسيقيون
والنقاد عملاً بارزاً فى الفناء العربى ، وتطويراً لا جدال
فيه لقالب المونولوج الذى لبث متجمداً منكشفاً فى
زاوية باردة مظلمة منذ بداية ظهوره حوالى سنة ١٩١٥
الى أن مسه القصبجى بأنامله القديرة .. وبيعت من
الاسطوانة المسجلة لهذا اللحن بصوت أم كلثوم مليون
نسخة ، وهو رقم قياسى - بل أسطورى - بالنسبة
لسنة ١٩٢٨ ، وبالنسبة لسنة ١٩٧٢ وما بعدها أيضاً.

وكسبت شركة الاسطوانات من بيع هذه الاسطوانة
مائة ألف جنيه ، أما القصبجى فكان أجره عنها خمسة
عشر جنيهاً .. وكان حظ أم كلثوم أفضل قليلاً فقد
قبضت ثمانين جنيهاً ! ..

ومن الاغاني المسرحية والافغانى الفردية فى العشرينات ،
قفز القصبجى الى الاغاني السينمائية فى الثلاثينات وما
بعدها ، فلحن لعقيلة راتب وصباح وشادية ولبنى

مراد واسمهان ونور الهدى وسعاد محمد وهدى سلطان
وغنى على الشاشة فى فيلم اسمه « الاتهام » وظهر فى
فيلم « ليلي فى الظلام » وغنى فيه كلمات قصيرة ..

أما أفلام أم كلثوم الستة فاشترك فى تلحين خمسة
منها ، وكانت ألحانه لأفلام أم كلثوم من أبدع ما أنتجه
الملحنون فى عصر القصبجى كله ، أى من أواخر القرن
التاسع عشر الى أوائل الستينات .. والى اليوم والفد
وقد رفعت هذه الألحان اسم القصبجى الى السحاب
وفتحت له أبواب شركات السينما التى كانت منهمكة
فى إنتاج الأفلام الفنية التى تدر الأرباح الطائلة ..

وكانت ألحانه تحمل دائما محاولة الابتكار والتجديد
وتنم عن علم وتمرس بالموسيقى العربية وأسرارها ..
وإذا كانت ألحانه لام كلثوم هى معرض تجديده ، فإن
ألحانه لاسمهان مثل « ياطيور » وألحانه لليلى مراد
مثل « أنا قلبى دليل » كانت محاولة من نوع آخر
للتجديد عند القصبجى

وتدعيما لتجديده كان لايفوته موسم واحد من مواسم
الأوبرا الأجنبية والباليه التى تجيء الى القاهرة كل عام .
وكان كثير الاستماع الى الأوركسترا السيمفونى فى حفلاته

فاذا انتهى من سماع هذه الانغام الأوربية عاد الى
بيته فأمسك بالعود وانطلق يعزف الانغام العربية ..
كان القصبجى شديد الحب للعود ، ولكنه كان
يسعى الى تطويره وتصميم مقاييس وأحجام جديدة
منه ذات أصوات أكثر ضخامة وقوة . واجتمعت لديه
مجموعة هائلة من الاعواد يستخدم كلا منها فى مجال
معين .. منها ما كان يستعين به فى تلحين الطقاطيق ،
ومنها ما يستخدمه فى تلحين المونولوجات ، وغيرها فى
عزف التقاسيم والمقطوعات الموسيقية . وقد رفض أن

يبيع أى عود منها بأغلى الاثمان ، بل كان من عادته دائماً الا يسمح لاحد بلمسها ، فكان زواره ينظرون اليها دائماً من بعيد ! ..

وكان القصبجى شديد الحرص على اخلاصه ووفائه لام كلثوم .. فى الاعياد يزورها اول الزائرين ، واذا سافرت الى الخارج يكون اول المودعين ، وعند عودتها اول المستقبليين ..

ولبت اسم القصبجى يذكر مع اسم ام كلثوم نحو اربعين عاما ، كان خلالها يفار على مجدها ويتفانى فى غيرته ، فاذا وقفت على المسرح تتم ببعض الدعوات الطيبات لها حتى تنال التوفيق العظيم . وكانت حفلاتها عزيزة نديه ، لا يعوقه عن الاشتراك فيها شئ مهما بلغت اهميته . حدث ان اجريت له عملية جراحية فى احدى عينيه صبيحة اليوم المحدد لحفلتها . وفى الساعة العاشرة ليلا كان القصبجى متخذاً مكانه على المسرح وراء ام كلثوم ولما تمض على العملية الجراحية فى عينه عشر ساعات ! ..

واشترك القصبجى بعوده فى جميع اغانى ام كلثوم ، وآخر لحن لم يشترك فيه عود القصبجى كان قصيدة « الاطلال » التى قدمتها ام كلثوم بعد ان استأثرت به رحمة الله ..

وكان كثير من محبى القصبجى ومقدرى فنه يسألون — هل تغيرت احساسه نحو ام كلثوم بعد ان بدأت تفنى للملحنين الشبان امثال الطويل والموجى وبليغ ، فضلا عن عبد الوهاب ؟ ! .. وهل كان يرى — وهو الملحن ذوالتاريخ — ان فى عزفه لالحانهم امتهانا لكرامته الفنية ؟ يجيب محمود كامل مؤلف كتاب « محمد القصبجى » عن هذا السؤال او هذين السؤالين قائلا « لم تتغير

أحاسيسه نحو أم كلثوم عندما غنت للملحنين الشبان ،
فقد كان همه أن يكون إلى جوار أم كلثوم يسعد بسماع صوتها»
والحقيقة أن أم كلثوم لم تفن هؤلاء الملحنين إلا بعد
أن أصيب القصبجي بما يمكن أن يسمى « مرض
الصمت » الذي يصيب أحيانا بعض الفنانين فيحملهم
على السكوت والكف عن الانتاج كأنما ضمرت مواهبهم
أو تجمدت أو انتهت ! ..

وبعد صمت القصبجي ، لم يبق إلا السنباطي وزكريا
أحمد .. وطوال بضعة عشر عاما انفرد السنباطي
بالتلحين لها ، ولم يكن معقولا أن تقتصر أم كلثوم على
انتاج ملحن واحد مهما كان متفوقا عظيم النبوغ كالسنباطي
يقول محمود كامل : « إذا كان التعامل الفني بمعناه
الواسع بين أم كلثوم والقصبجي قد وقف عند أغنية
« رق الحبيب » في عام ١٩٤٦ فان أم كلثوم لم تتخل
عنه كملحن ، بل كانت تحاول أن تشجعه على محاولة
التلحين ومعاودته لعل وعسى .. فعهدت إليه بتلحين
بعض أغانيها ولكنها لم تغنها ولعلها رأت أن القصبجي
الذي عرفه جمهورها لم يعد يصنع من الألحان ما كان
يصنعه في ماضيه الفني الواسع ..

وقررت أم كلثوم أن تجربته في تلحين أغنية « سهران
لوحدى أناجي طيفك السارى » فبدأ يلحنها من نفمة
جديدة سماها « ماوراء النهرين » ولكن أم كلثوم لم
تقتنع باللحن وعهدت بكلماته إلى السنباطي الذي صنع
منها التحفة الرائعة التي مازلنا نسمعها منذ عشرين عاما
ثم حاولت أم كلثوم مرة أخرى فعهدت إليه بكلمات
أغنية « للصبر حدود » .. ولكن تلحينها كان في آخر
الامر من نصيب محمد الموجي ..

وهكذا دب اليأس إلى القصبجي من معاودة التلحين

بعد انقطاعه عنه ، وانطوت صفحته كملحن بعد أن بدأت
في أوائل القرن العشرين مع غنائه لالحن عبده الحامولى
ومحمد عثمان وتقليده لطريقتهما في التلحين ، ثم
انفصاله الفنى عنهما وانفراده بفن لا يقلد به غيره ،
وتميزت مدرسته في التلحين بهندسة البناء والجمل
الموسيقية على أسس خاصة ، وتميزت آتجانه بالمسافات
الصوتية المتباعدة التى وجدت مجالها الرحب فى
المساحة الواسعة لصوت أم كلثوم ..



وبعد المحاولات الطويلة غير المجدية فى العودة الى
التلحين استسلم القصبجى لليأس كما استسلم للمرض
وهاجمته الامراض فى السنوات الاخيرة من حياته
 واجتمعت عليه كأنها كانت معه على ميعاد ، فعانى من
قرحة الاثنى عشر وتصلب الشرايين والصداع الدائم ،
والالام الحادة فى أمعائه ، وكان يصفها بأنها « تشبه
السكاكين » ! ..

وضاعف من هذه المحنة طفح المجارى القذرة أمام
منزله شهورا متوالية مما جعل وصول الاطباء اليه
مستحيلا ، وكان يستنجد دائما بالبلدية والمحافظة
لانقاذه من طفح المجارى أو البحث له عن مسكن آخر ..
ولكن بلا جدوى ..

وفى يوم من أيام السنة الاخيرة له فى الدنيا استطاع
صديقه محمود كامل ان يجتاز اليه مستنقع المجارى
بمشقة ويلتقى به وقد أقعده المرض الاليم فى بيته

يقول محمود كامل « .. كان فى حالة شديدة من
الحزن ، سألته عن سر حزنه فقال وهو يبكى : اسمع
يا سيدى .. أم كلثوم قالت لى استريح فى البيت وأنا
أبعث لك أجرك عن كل حفلة .. وأنا مش ممكن أقعد

فى البيت .. أنا ح افضل أشتغل معاها لغاية ما أموت
على المسرح .. والواقع ان أم كلثوم كانت على حق
فيما عرضته عليه لان صحته لم تكن تساعد على
العمل ، وكانت الازمة القلبية تنتابه احيانا وهو سائر
فى الطريق ..

وأشار عليه الاطباء بإجراء عملية جراحية فى الامعاء
فرفض حتى اشتد عليه المرض وفقد النطق ، فلما
أسعف وافق وافق على العملية ، وتمت بما يشبه
المعجزة .. وكان يتصور ان هذه العملية قد أنهت قدرته
على العمل وانه خرج من العمل الفنى لام كلثوم نهائيا ،
بل كان يتصور ان أم كلثوم لن تزوره لتطمئن عليه بعد
العملية .. كانت وساوسه كثيرة فقد ثقل عليه المرض
وبلبل خواطره ..

ولما قال له صديقه محمود كامل ان أم كلثوم لابد
ستزوره ، لان العلاقة الفنية - اذا انقطعت - فهناك
العلاقة الانسانية التى لا تنقطع ..
قال القصبجى يأسا « ادى احنا حاشوف »

ولما زارته أم كلثوم وجلست الى جوار فراشه وقتا
غير قصير تحسنت حالته المعنوية وخيل اليه انه قد
استرد صحته ، بل استرد شبابه .. ولكن القصبجى
كان قد أشرف فعلا على النهاية ..

وأشرق فى عينيه وهو مشرف على النهاية ، أمل
الحصول على جائزة الدولة التقديرية ، الا ان الصحف
طلعت تعلن ترشيح عبد الوهاب للجائزة ، فأخسب
القصبجى يندب حظه العائر ، وحمله اليأس على التفكير
فى الاتصال بعبد الوهاب لعله يتنازل له عن الترشيح
للجائزة ، بدعوى ان القصبجى قد بلغ النهاية ، وانه
اذا قدر له أن يعيش عاما فلن يعيش عاما آخر ، أما

عبد الوهاب فالمجال أمامه فسيح لانه أصغر سنا ..
وظل القصبجي أياما يحاول ان يتصل بعبد الوهاب
فيمنعه حياؤه ويأسه من الاتصال به ، حتى مات وهذه
الامنية مدفونة في قلبه ! ..

وما أكثر الامنيات التي مات القصبجي وهي دفينة
في قلبه ، فقد عاش رغم شهرته المدوية في النصف الاول
من حياته الفنية منعزلا منظويا على نفسه حتى اضطر
ان يملأ فراغه بهوايات غريبة كإقتناء الساعات والادوات
الكهربائية وآلات التليفون وساعات الاطباء والنظارات
«المعظمة» واجهزة الراديو والادوية والروائح العطرية ،
فكان بيته أشبه بدكاكين ٥٠٠ ألف صنف أو مليون
صنف . وكان زائر بيته يفاجأ عندما يدق جرس الباب
بدوى أجراس كثيرة جدا ينطلق في كل البيت كأنما
وقعت غارة جوية ، ولاتنقطع الاجراس الا اذا أغلق الباب
كانت هذه « الالعاب » العجيبة تسليته الوحيدة في
وقت فراغه من الاشتغال بالموسيقى ومشاكل العمل فيها
وفي اخريات أيامه - بعد ان فشل في العودة الى
التلحين - شغلت هذه الهوايات جانبا كبيرا من وقته
وأوشك أن ينقطع لها .. فقد كانت هذه الهوايات هي
العمل الوحيد الذي يستطيع أن يرد به على ما جرت
به الايام على موهبته وفنه وأحلام حياته ..

وكان ردا ساخرا ، على قدر ما يستطيع القصبجي
الوديع المتسامح أن يسخر من الايام ! ..

سيد درويش وعجبه الحقيقى

خير ما يمكن أن يصنعه الآن محبو سيد درويش وعارفو فضله ومكانته الحقيقية فى التلحين والفناء - وهى مكانة عالية بلا جدال - أن يحاولوا إعادة النظر اليه بأكبر قدر من الموضوعية ، بعد تخلص سيرته وأعماله الفنية من مبالغات الثناء التى أضافت الى شكله وحجمه الطبيعى اضافات ولمسات أقرب الى التشويهات ! ..

وسيد درويش ليس الا مثالا واحدا فى الحياة الفنية والتاريخ الفنى فى مصر والعالم ، فهناك كثيرون من أهل الفن الراحلين والمخضرمين والجدد ، عاشوا ويعيشون تحت عبء الحجم المبالغ فيه ، بينما عاش غيرهم ويعيشون تحت الحجم المنتقص من جميع جوانبه او من بعض جوانبه ..

مثلا .. معاصرو سيد درويش ومن جاءوا بعدهم ، وأبرزهم كامل الخلعى وداود حسنى وزكريا أحمد ورياض السنباطى ومحمد عبد الوهاب .. كلهم - ما عدا عبد الوهاب - ظهروا لعيون الناس من بعيد ، فى أحجام أقل وأصغر من الحقيقة ..

والواقع انه لا توجد قاعدة ذهبية تحكم حجم الفنان ، سواء أكان موهوبا أم مجردا من الموهبة ..

وربما يكون الفنان صغير الموهبة وهو كبير الحجم في عيون الناس . والعكس أيضا ممكن ، فان التزييف غير عسير في هذا المجال ، وترويج العملة الزائفة يمارسه الكثيرون من قديم الزمان ..

وكلما مرت ذكرى ميلاد سيد درويش أو ذكرى وفاته ، فتحت لى بابا للتأمل في هذا الاتجاه .. لا أقصد أن تزييفا وقع في صورة سيد درويش ففريت جميع ملامحه .. أقصد فقط أن هناك أغلاطا وقعت في التعليقات التي كتبوها تحت صورة سيد درويش ، وفي بعض « الرتوش » التي أضافوها الى الصورة ..

ومن حسن الحظ أن أمثال هذه الاغلاط تقع في جميع أنحاء العالم . ولو جمعنا الكلام الذي قيل ويقال عن فناني أوربا وأمريكا ، لوجدنا تزييفا وغلطا كثيرا في تحديد الاحجام الحقيقية ..

ومن حسن الحظ أيضا أن الفنان عندما يخرج من ساحة الفن يخرج معه حجمه الحقيقي وحجمه الزائف، ولا يبقى في الخالدين إلا الفنان الخالد فعلا .. مع ملاحظة اننى لا أعنى بالخلود بقاء الفنان في ذاكرة الناس الى الابد ..

وقد بقى سيد درويش الى اليوم ، وسيبقى بعد اليوم .. واذن فهو فنان حقيقى برغم الصور المرسومة له في غير حجمه الحقيقي ! ..

وكثيرا ما يتساءل بعض محبى سيد درويش أو بفض ناقديه : ماذا كان عساه يصنع في التلحين والموسيقى البحتة لو أمهله الموت الى اليوم ؟ ! ..

ان عددا غير قليل ممن ولدوا سنة ١٨٩٢ مع الشيخ سيد درويش ما زالوا أحياء ، بينما رحل الشيخ سيد في خريف سنة ١٩٢٣ ، ولم يكن وقتئذ قد بلغ الثانية

والثلاثين من عمره .. ولو عاش حتى اليوم لبلغ
الثمانين وهى مدة يعيشها الكثيرون وبخاصة بعد تقدم
الطب وارتفاع متوسط العمر فى العالم كله ..

ولا جدال فى ان سيد درويش لو عاش ثلاثين او
اربعين عاما فوق عمره القصير لتغيرت صورته فى عيون
محبيه وعارفيه وناقديه ، ولكن كيف كانت تتغير
صورته فى جميع هذه العيون ؟ ! ..

يقول محبوه الكثيرون انه لو عاش لصنع الالحان
الخارقة ، ولنقل الموسيقى العربية نقلة هائلة ، بحيث
يعتبر تقدمها الذى أحرزته حتى اليوم تخلفا بالنسبة
لما كان سيقع لها من التقدم على يد سيد درويش ! ..

وهم يقيسون ما كان سيقع له بما وقع فعلا ، وهو
قياس غير صحيح ، لانه يفترض اطراد النجاح والتقدم
مرحلة بعد مرحلة ، ومن سن الثلاثين وما قبلها الى
سن السبعين وما بعدها ..

الحقيقة انه لا يمكن الحكم على فنان أو أديب أو عامل
فى أى مجال بما كان منتظرا أن يفعله لو عاش كذا من
السنين بعد العمر الذى عاشه .. ولهذا يمكن القول
بلا انتقاص لسيد درويش انه يساوى بالضبط ما أتيح
له أن يساويه فعلا خلال عمره القصير الحافل ..

أما افتراض الفروض فيصطدم بتحفظات واعتراضات
كثيرة ..

مثلا .. لو عاش سيد درويش بعد سنة ١٩٢٣ لكان
ممكنا أن تستهلك طريقته فى الحياة موهبته استهلاكاً
ذريعاً ، فقد عاش فى عصر الكيوف القاتلة ، ومن سوء
الحظ انه لم ينج من براثنها . وقد استهلكته فمات
شاباً ، فماذا كانت تصنع به لو عاش الى الكهولة
والشيخوخة ؟ ! .. ألم يكن ممكنا أن يفرق فى طريقة

حياته ويفقد موهبته ويصبح عاجزا عن الاستمرار في
التلحين والابتكار في التلحين ؟ ! ..

واذا قيل انه كان ممكنا ان يتخلص من كارثة
الكيف ، قيل ايضا : نعم ، ولكن الا يصح بعدها
ان يكون قد بلغ آخر جهده فيدور في حلقة مفرغة
ويسبقه الزمن ويتفوق عليه ملحنون جدد ، ويفقد
سيد درويش عندئذ ممثلا للقديم ، بعد ان كان ممثلا
للجديد ؟ ! ..

بقى ان نتنبه الى امر هام فان سيد درويش لم يظهر
في التلحين المصرى بجرة قلم ، ولم يكن مائدة انزلت
علينا فجأة من سماء الفن ، بل كان ثمرة العوامل
التاريخية العميقة التى هيات له أسباب الظهور والنماء
وقد عوجل سيد درويش عن استكمال أسباب
التقدم والتبحر ، لكنه سار خطوة على الطريق
الصحيح لابد ان تتلوها خطوات ملحنين آخرين ..
وهذا لا يمس مكانته الفنية بل يزيد هيبتها ..

وخير ما يصنعه محبو سيد درويش وعارفو مكانته
الفنية ان ينظروا اليه في حجمه الطبيعى او الحقيقى ،
ويقدموه الى الاجيال الجديدة في هذا الحجم ، بعيدا
عن تهاويل عبادة الفنان الفرد الذى عقلت النساء ان
يلدن مثله ! ..

هذا هو الاتجاه الوحيد الذى يفيد الموسيقى العربية ،
ويثبت لسيد درويش دوره الكبير فى العمل من أجل
تطورها وتقدمها ..

«الصيت» والفلكلور

بعض مواطنينا في الريف - وفي المدن أيضا - يقولون «الصيت» أو «الصييتة» اذا أرادوا ان يقولوا «المطرب» أو «المطربة» .. وكثير منهم - بل أكثرهم - يفخمون الحروف فيقولون «الصييط» و «الصييطه» .. قالتاء عندهم ، طاء ، بعكس ما نسمعه من بعض أبناء الجيل وبناته ، فالطاء عندهم تاء ، والصاد سين .. و «الصييط» في لغتهم يفقد الصاد والطاء فيصبح اسمه «السييت» .. هذا لو أمكن أن تجرى هذه الكلمة المجهولة على السنتهم التي تشبه السنة اولاد الخواجات ! ..

أما اللغة الفصيحة فلا تعترف بالصيت ولا الصييتة، ولا تعترف طبعا بالسييت .. فالمطرب في اللغة الفصيحة اسمه «الصيت» بياء واحدة مشددة ، والمطربة اسمها «الصييتة» .. وهو اسم من أسماء كثيرة جدا تطلقها اللغة على المغنى والمغنية ، وشهرتهما في وقتنا الحاضر المطرب والمطربة ..

هذه السطور اللغوية مجرد تمهيد للحديث عن ليال شهرتها في صباى واستمعت فيها الى «صيت» بياء واحدة أو «صييت» بيائين اثنتين اسمه الشيخ جلال ..

كان الناس قبل حضوره الى بلدتنا يقولون
« الصييت سيحضر غدا أو بعد غد » .. وبلدتنا كما
ينبغي أن تعلم قرية في محافظة قنا بالصعيد ..

ولم يكن أحد منهم يقول المبنى أو المطرب .. أو
أى اسم آخر من الاسماء الدالة على المبنى أو المطرب .
فالصييت أعظم من المبنى ، ولا يظفر بهذا اللقب الا
ذو صوت عظيم وفن عظيم .. وعندما يقول الريفيون
- وبخاصة في الصعيد - : هذا صييت ، فالمعنى الذى
يريدونه هذا مطرب كبير .. وقد كان هذا كله بالطبع
قبل أن يتحول « الصييتة » فى عصرنا الى فولكلوريين
فى القاهرة ..

ولا يمكن لمطرب ناشئ أو ضعيف الصوت أن يفوز
بهذا اللقب الذى يضاف اليه دائما لقب «الشيخ» ..
لان كل صييت كان شيخا ولم يكن لاهلنا فى الصعيد
علم بأنه يجوز أن يكون الصييت مطربا مرتديا بدلة
« افرنكية » .. كموظفى الحكومة ..

والشيخ الصييت - كما عرفه أهل الصعيد فى تلك
الايام - كان فى أغلب الاحوال يتلو القرآن وينشد
قصائد المولد النبوى ويغنى القصائد الوجدانية والتواشيح
والمواويل والقطايق .. وكانت أقلية من الصييتة -
جمع صييت - تكتفى عندنا بتلاوة القرآن الكريم ،
على رأسهم الشيخ صديق المنشاوى والد المقرئ
المرحوم الشيخ محمد صديق المنشاوى وكان الشيخ
صديق الكبير آية من الآيات فى روعة التلاوة وجمال
الفن وحلاوته ، ولم أسمع فى القاهرة من يتفوق عليه
الا الشيخ محمد رفعت رحمه الله .. ولم يرث عنه
نجله المرحوم الشيخ محمد صديق الا القليل من جمال
الصوت والفن ، وبهذا القليل وحده كان المرحوم الشيخ

محمد صديق المنشاوي يعتبر اكبر مقررء فى وقتنا
بعد الشيخ مصطفى اسماعيل ، كبير المقرئين الآن بلا
منازع ..



استيقظنا ذات صباح فاذا الشيخ جلال قد حضر
يصحبه شيخان آخران هما كل بطانته او فرقته او
« الكورس » الذى يردد وراءه وينشد ، وكانهما عشرة
منشدين ! ..

واجتمع الناس وقالوا : « حضر الصييت » ..
 وفرحوا فرحا شديدا ، وأخذوا يستعدون للسهر
الطويل والارتفاع فوق هموم الحياة ليلتين او ثلاث
ليال او اكثر ..

كان الشيخ جلال كهلا ضريرا منفرا الطلعة ، جيد
الفناء ، مشهودا له من الجميع بالتفوق فى فنه ، أما
صوته فكانت فيه جهارة وضخامة وصلصلة ، ولكن
مع اعتدال وترجيع وقدرة على ضبط المقام وتصويره
على وجوه متنوعة حافلة بالمفاجآت النغمية العجيبة
المطربة

وكان هذا الشيخ الفنان يخيفنا - نحن اطفال
وصبيان ذلك الزمان - بضخامة جثته وعصاه الفليضة
ووجهه المجدور ، فكنا نتجنب الاقتراب منه ولا نجرؤ
على ذلك الا عندما يجتمع الناس حوله ليلا وقد اعتلى
المنصة بعصاه الحديدية وسبحته - وهما كل ادواته
الموسيقية - فعندئذ تختفى دمايته ورهبته ، ولا يبدو
لنا منه الا احسن ما فيه : صوته وفنه .. وكانا يسبقان
عليه بهاء وجمالا يسقطان عنه اذا طلع الصباح وسكت
عن الفناء المباح ! ..

والبرنامج الفنى للشيخ جلال يتالف كل ليلة من عدة

فقرات ، تبدأ بالقرآن الكريم ، ثم يقف فينشد مدائح نبوية ، وبعد أن يستريح قليلا ويشرب الشاي والقهوة ويقطع شوطا في هضم العشاء الهائل ، يعود الى المنصة ومعه تابعاه فيأخذ في غناء القصائد والتواشيح والمواويل والقطايق حتى مطلع الفجر ..

ولم يكن ثمة ميكروفون ، ولا كان أحد يسمع بأن في الدنيا شيئا اسمه الميكروفون .. وما الحاجة اليه وصوت الشيخ جلال يخرج من ميكروفون حنجرتة كالرعد ويهز الالف مستمع كأنه زلزال ؟ ! ..

والصيت المتمكن - كالشيخ جلال - يحفظ عادة أغاني مشاهير المطربين والمطربات المسجلة على اسطوانات .. ومعنى ذلك ان مطربي القاهرة ومطرباتها كانوا في ذلك الزمن سادة الموقف كما هم اليوم بالضبط ، وكان المطرب - أوالصييت - الريفى يتمسح بأغانيهم ليتحجب الى المستمعين ، مهما كان هذا الصييت متفوقا بصوته وفنه ! ..

وفي كل ليلة كان الشيخ جلال يسأل المستمعين بعد أن يسمعون أغانيه وقصائده الخاصة :
- ان شاء الله نفنى ايه ؟ ! ..
ويصيحون فى صوت واحد
- يا نسيم الصبا ..

ونسيم الصبا ، قصيدة يفنيها الشيخ على محمود ، مسجلة على اسطوانة رائجة فى سوق الاسطوانات حينذاك .. ومطلع هذه القصيدة :

يا نسيم الصبا تحمل سلامى

لظباء الحمى ووادى سلامى

والشيخ جلال كان يؤدى هذه القصيدة ذات الالحن الصعبة وكأنه الشيخ على محمود نفسه بجمال صوته

واقتراده وطول نفسه وحلاوة أدائه

بل كان الشيخ جلال يتصرف فى اللحن حتى يخرج الناس من وقارهم طربا ، وينسوا الشيخ على محمود ، ويعلموا ان الشيخ جلال احسن منه ولكنه سيء الحظ فقط ! ..

ومن احسن ما سمعته من الشيخ جلال أدائه لقصيدة « الصب تفضحه عيونه » التى لحنها الشيخ أبو العلا وغنتها أم كلثوم .

سمعت هذه القصيدة بصوت الشيخ « أبو العلا » فى اسطوانة ، وبصوت أم كلثوم طبعاً ، وبصوت الشيخ جلال ، فأشهد أنى طربت للشيخ جلال مع اننى لا أطرب أبدا لاي صوت يؤدي أغانى أم كلثوم مهما كان جمال هذا الصوت ومثانة أدائه

كان الشيخ جلال نموذجاً للنصييت الريفى المبدع قبل ثلاثين عاماً ، يعيش عمره يغنى ويبعد بدون أن يشعر به أحد خارج مجموعة القرى والمدن الصغيرة التى يتجول فيها وكأنها مجموعته الشمسية الخاصة فى الفضاء اللانهائى

وأقفه « صييت » الآن يركب القطار من محطة قرينته ويذهب الى الاذاعة أو التليفزيون فى القاهرة ، وبعد أسابيع قليلة يصبح من مطربى الفولكلور المشاهير !

الصدحات الأخيرة

كان لنا قبل ربع قرن صديق كثير التجوال ليلا في
الاحياء الشعبية القاهرية بحثا عن الفناء أيا كان ، في
أى مكان ، لا يدعو أحدا بل يدعو نفسه ويجد لذلك
أحيانا بعض الحرج أو كثيرا من الحرج ، ولكنه قلما
كان يبالي ، فان المبالاة لا تثقل القلب وهو فياض
بالشباب ، متعلق بفسحة الامل ! ..

وكان يقول لى أصبح مرة الى مسرح الازبكية
فأسمع معك أم كلثوم ، وأدفع خمسين قرشا فى الكرسى
الآخر من الصالة ، بشرط أن تصحبنى بعدها « الى
حيث ألقت أم قشعم رحلها » ..

يعنى بهذا الشطر من الشعر القديم أن نسير على غير
هدى حيثما نادانا الليل ، لعل وراء الظلام سرادقا
مضيئا يغنى فيه مغن مجهول ، أو سطحا من السطوح
أقيم فوقه فرح فنصعد اليه بلا دعوة ولا استدان ،
ونسلم هنالك مطربا شعبيا أو عالمة من شارع محمد
على ! ..

وصاحبنا فى هذه الجولات البوهيمية لا يهتم الا
بسماع الفناء القديم الذى كلما أوغل فى القدم كان
أفضل . وله فى ذلك وجهة نظر ثابتة لا يمل ترديدها :
« ذهب الطرب القديم الا هذه الصدحات الأخيرة

يتجاوب بها ليل القاهرة فى حزن المودعين المفارقين
أحبابهم الى غير لقاء ، فينبغى ألا تفوتنا الفرصة
ولنسمع قبل ألا نسمع « ! ! ..
- والفناء الجديد ؟ ! ..

- نسمعه يا أخى فى أى وقت ، فهو مسجل تسجيلا
سخيا قويا لم يترك منه شاردة ولا واردة كما يقال ..
وعلى مرأى ومسمع منك ومنى أصحابه وصاحباته
جميعا يغنون فى الراديو وغير الراديو ، ويقطعون علينا
الطريق فى الليل والنهار ..

- سيأتى يوم يصبح فيه هذا الفناء الجديد قديما !
- ذلك يوم لن أراه ، ولا شأن لى به ..
- واذا رأيته ؟ !

- سوف يبقى عندى قديم الفناء على حاله ، ولن
أبكى على الجديد حين يصبح قديما ، بل ربما شعرت
عندئذ بحلاوة التشفى من العدو المهزوم ! ..

- وتسمى الفناء الجديد عدوا لك ؟ ! ..
- لا .. ولكن الى هذا المعنى استطردنا فى الكلام !



كان صاحبنا ظريفا يجيد الكلام ، ويدافع عن أية
قضية بمنطق شكلى خلاب يبلغ حد السفسطة كما
عرفها قدماء السوفسطائيين الاغريق ، ولكنه كان
صادقا فى موقفه من الفناء القديم . كان مولعا به ولما
حقيقيا ، ولم يكن - كما يدعى - يكره الفناء الحديث
بل كان يهيم بفناء أم كلثوم ، وسمعتة مرة يقول لنفسه
وقد استبد به الطرب لفنائها : « هكذا فليفن من أراد
غناء والا فليصمت » ! ..

وصحبته ليلة للتفكه والتسرية عن النفس ، فطال
المشى والبحث عن صوت .. حتى اذا يئسنا وقلنا :

نعود .. سمعنا صدى صوت فتبعناه الى مصدره ،
فاذا سرادق كبير ، واناس محتشدون ، وحال جميلة
تنبئ بفرح وانس وطرب ! ..

كان المبنى - حين بلفنا السرادق - قد نزل عن
منصته للراحة ، فانتظرناه .. واذا هو أفندي كهل ذو
لحية كبيرة وطربوش ضخيم . وعلى كرسى بجانبه وضع
« منشة » غزيرة الشعر سوداء . ومن حوله التف
العازون والبطانة ..

بعد قليل علمنا حكمة « المنشة » التي يضعها المطرب
الى جانبه ، فقد تكاثر البعوض وأغارت أسراب كثيفة
منه على المطرب وبطانته ، فدافعها بمنشته مدافعة
شديدة ، واستبسل في القتال حتى تقهر البعوض
منهزماً ، ففرك المطرب يديه سرورا وألقى نظرة زهو
وخيلاء على بطانته ، ومثلها على المستمعين في السرادق،
ثم تنحنح ثلاث مرات وشرع يغنى في انبساط تنم عنه
حركاته وسكناته ..

لم يكن مطربا معروفا .. لم اره قبل هذه الليلة
ولا رأيته بعدها .. اما صاحبي فحين رآه تهلل
واستبشر وقال لى هذا مطرب من أولاد البلد سمعته
مرتين أو ثلاثا قبل الليلة ، ومحصوله من الفناء القديم
طيب ، وأداؤه لا غبار عليه ، وصوته أحسن مما تظن .
وغنى المطرب

لى قلب يا سادتى مشفول بوادىكم
والروح عند المنام بتشت وتجيكم
عدد نجوم السما عيني تراعيكم
والقلب يفرح قوى ساعة يلاقيكم
والعين تلاقى الدموع متعشمة فيكم

أطربنى صوته وقد لبست نبراته الكلمات والمعانى

الوجدانية الدقيقة في هذا الموال العامى الذى حوى من
رقة الوجدان ما لا يحويه بعض الشعر الفصيح
ونظرت الى صاحبي فاذا الطرب قد هزه من رأسه
الى قدمه . وقال : لقد احيا هذا المطرب المتواضع
هذا الموال الجميل بعد أن أماته مفيه الاول درويش
الطنطاوى .. فهل سمعته ؟ ! ..

قلت : سمعت منه هذا الموال فى اسطوانة ولم يكن
رديئا كما تحاول أن تفهمنى الآن ، فهل كان رديئا
حقا ؟ ! ..

لم يجب عن سؤالى فقد عاد مطرب الليلة يفنى بعد
أن فرغ من كسب الجولة الثانية او الثالثة ضد البعوض
وأراح « منشته » الى جانبه
بدع الحبيب كله يطرب
أن كان دلح والا غيه
وكل أحواله تعجب

قال صاحبي وقد اتم المطرب غناء الدور أتعرف
ان هذا الدور لحنه وغناه عبده الحامولى ، ثم غناه
عبد الحى حلمى وسمعته من صالح عبد الحى عدة
مرات ، فأشهد ان مطرب ليلتنا هذه كان موفقا
فى أداء هذا الدور بالقياس الى صالح عبد الحى

لا أذكر كيف انتهت هذه الليلة ، فنهايتها مختلطة فى
ذاكرتى بنهايات ليال أخرى حضرتها مع صاحبي هذا ..
ولكنى أذكر من مفارقاته انه بالرغم من ولعه بالفناء
القديم لم يكن يدندن بينه وبين نفسه الا أغانى
المونولوجست .. وكثيرا ما كنت أنصت الى دندنته فاذا
هو منهمك فى غناء مونولوج ثريا حلمى : انت تهمنى ؟ !
فشر ! .. انت تزقنى ؟ ! .. فشر ! ..

ولعله كان يقول « فشر » للفناء الجديد ! ..

معاني أغنية زبدة

لما غنت منيرة المهديّة قبل خمسين عاما أغنية « الزبدة » التي تقول : « صابحة الزبدة .. بلدى الزبدة » .. غضب عشاق صوت منيرة وعشاق فنّها وجمالها من الباشوات والبكوات وأبناء بيوتات الترك والجركس . وذهبوا اليها في بيتها أو في كواليس مسرحها يقولون :

– انت ياست الستات مطربتنا نحن ، لا مطربة الزبد البلدى ! ..

وصانعو الزبد البلدى هم الفلاحون الفقراء ، أشباه المعدمين ، أصحاب الجلابيب الزرقاء ، العاملون في حقولهم الصغيرة بأيديهم في خوف دائم من سطو جيرانهم الاقوياء اصحاب الاراضى الزراعية الخصبة الشاسعة .. وأكثرهم من أصل تركى وجركسى أو أجنبى مجهول .. كانت حقول هؤلاء الفلاحين الفقراء صانعى الزبد البلدى تشبه مجموعة من الجزر الضئيلة تائهة متناثرة فى بحر من أملاك الباشوات لا ساحل له

وفى حياة فلاحنا الصغير المذعور من جيرانه الاقوياء السعداء ، لعبت الزبدة ومشتقاتها مع اللبن ومشتقاته دورا حيويا خاصا لا ينساه التاريخ المصرى ..

فلولا القليل من الزبدة واللبن والجبن والبيض مع

القليل من الدجاج والحمام والبط والوز والماشية الصغيرة ، لمات الفلاح المصرى وأولاده وأرضه جوعا منذ ألوف السنين ..

وفى الزمن الذى غنت فيه منيرة المهدية أغنية الزبدة لم يكن الفلاح ليواصل الحياة لولا هذه الثروة الحيوانية المتواضعة التى يربىها بحرص بالغ عليها واشفاق شديد .. فى بيته وفى حواشى حقله ، ثم يحملها - كأغلى ما يحمل من ذخائر الدنيا - الى السوق ، فيرجع منها بكسوة لأولاده ورطلين من اللحم وبعض الشاي والسكر ، مدخرا محصول أرضه - وما أقله - للوفاء بأموال « الميرى » وديون المرابين الخوجات ، والمتمصرين الذين يقتحمون القرية من حين الى حين كالغزاة الفاتحين ، فلا يبقون له شيئا من ثمرة عمله فى أرضه ، وكأنه لم يزرع طوال العام ولم يقلع ! ..

وفى عصر منيرة المهدية ، كانت الثروة الحيوانية الصغيرة تشبه خطا دفاعيا للاقتصاد الريفى والوطنى بصفة عامة ، يتحصن فيه الفلاح المصرى الفقير ليحمى قطعة أرضه ويدفع عنها المتربصين لانتهابها وفاء لديونه التى تراكمت عليه ظلما وعدوانا ..

وكان غناء سلطنة الطرب للزبدة أو بالزبدة ، معناه الاشارة وسط جوها الفاخر الفواح بالعطير ، الى الفلاح الفارق فى الاحوال .. والاشادة بكفاحه حفاظا على أرضه من الطامعين فيها والمتآمرين عليها من المرابين اليهود والاوربيين والبنوك الكبيرة والدكاكين العقارية الصغيرة المفتوحة ليلا ونهارا لسرقة الفلاحين المصريين وخطف اراضيتهم ! ..

زبدة بلدى .. أحسن يا ظريف
دى صنع ايدى .. قرب يا خفيف

صاحبه الزبده ..

بلدى الزبده ! ..

ونجحت أغنية منيرة برغم احتجاج أبناء « الذوات »
عليها ، ومعارضة « العثمانلية » والمتفرنجين ونجوم البلد
لألفاظها ومعانيها

وأقبل مدير شركة اسطوانات بيضافون الى سلطنة
الطرب يرفع الى أسماعها نبأ نجاح الاسطوانة ورجاءه
الحار أن تسمح له بطبعها مرة ثانية وثالثة بناء على طلب
الجمهور ، فسمحت السلطنة ، ثم قالت :

— لا تنس ان ترسل الى الارياف عددا كبيرا من
الاسطوانات ..

— الفلاحون لا يشترون الاسطوانات يا ست ! ..

— اذن من الذى اشترى الطبعة الاولى ؟ !

— الاعيان والذوات والموظفون والتجار ..

— ولكن الذوات عارضوا الاغنية ؟

— ولكنهم اشتروها ! ..

وابتسمت منيرة .. فالاعيان قد لا يستطيعون
كلاما تفنيه ، ولكنهم يشترون غنائها دائما .. يشترون
صوتها وبجته الفدة ونبراته المدهشة ! ..

لم يكن فى مقدور الفلاحين شراء الاسطوانة برغم
رخص ثمنها ، ولكن بعض العمدة وصفار اعيان القرى
حصلوا عليها وأداروها على الفونوغراف ، فأبدى
الفلاحون الفقراء اهتماما خاصا بها ، لا طربا لصوت
منيرة الفضى وما يتضمنه من بحات وذبذبات وحشية ،
وانما أعجبهم من الاغنية كلامها الذى يصدر بلا افتعال
من لسان حالهم :

فاطمه التيمى .. أم الشيمى

جوزها بلبده .. ويبيع زبده

مش عيب يا صباح .. عيشة الفلاح
دا بمحراته .. ومعه مراته
ماشيه تساعده ..

لم تكن الزبدة فى هذه الاغنية الشعبية البسيطة
مجرد زبدة مشتقة من لبن البقرة أو لبن الجاموسة ،
بل كانت فى الحقيقة زبدة الارض المصرية المفتصة ..
كانت كلمة « الزبدة » فى الاغنية رمزا وطنيا وصيحة
شعبية .. فالزبدة « بلدى » .. وبلدى هى الزبدة ..

وقد كانت منيرة تجلس على كرسى الطرب فى عاصمة
الترك والجركس والباشوات وقناصل الدول ، وكان
الشراء يثقل منيرة من قدميها الى فرعها ولكن
ذلك لم يمنعها من التعاطف مع الفلاحين الفقراء باعة
الزبدة ، فان من الحسنات الكبرى لانتفاضة ١٩١٩
انها وجهت الفن المصرى كله الى التعاطف مع الفلاح
والعامل ، فتم هذا التعاطف على احسن ما يتم بين
الاخوة الاشقاء ، وكان فيه حافز لسلطانة الطرب على
التفنى بزبدة الفلاحين الفقراء ، ومصر يومئذ طعمة
للناهبين على اختلاف اجناسهم ، يرتعون فى ارضها
طولا وعرضا تحت ظل الامتيازات الاجنبية والحماية
البريطانية ..

صاحبه الزبدة ، بلدى الزبدة
خدوا اموالى ، حبسوا رجالى
واللى نفعى .. ربي جمعنى
ع المصريين .. ناس وطنيين
ياخدوا بيدي ، ويصونوا عهدى
بلدى الزبدة ..

لم تكن منيرة مطربة الفلاحين والعمال ، ولا كان
للعمال والفلاحين فى عصرها مطربة ولا مطرب ، ولا لهم

فى عصرنا .. ولكن منيرة والكثيرات والكثيرين من
مطربى عصرها ومطرباته كانوا مكتملى الولاء للوطن ،
برغم ارتزاقهم ممن لا يبالون بالوطن فى جملة أمرهم
وتفصيله ! ..

وحين كانت منيرة تتفنى بالزبدة - مثلا - استجابة
لشعورها الوطنى العفوى ، كان أكثر أغانيها الأخرى
استجابة لعواطف « السميعة » المتخمين بالماء ، المختالين
بالأوسمة الرفيعة والألقاب الفخيمة وكان جمهور منيرة
القادر على سماعها فى مسرحها وشراء أسطواناتها
ودعوتها الى الأفراح والليالى الملاح ، يتألف من أولئك
السادة ومن تجار القطن ووجهاء وأثرياء الحرب
العالمية الأولى وكبار الموظفين وظرفاء القســــــــــــــــاهريين
وأسخيائهم ، والشبان الحالمين بالمغامرات العاطفية
الغامضة أو المغامرات الفنية المدهشة .. ثم أبناء
الطبقة المتوسطة الصغيرة المتطلعين الى فوق ..

ومع ذلك كانت منيرة تتفنى بالزبدة والفلاحين ،
وتطبع هذا التفنى على أسطوانة تلاقى من الرواج أكثر
مما تلاقى أسطوانات كثيرة لها ذائعة الصيت ، كالأسطوانة
التي تقول

يا منعشه يا بتاعة اللوز
بدى الاعبك فرد وجوز
ان كنت حلوه وغندوره
قومى هاتيلى عصــــــــفوره
مردحه وما لهاش جوز

وليست هذه الأغنية الا « عينة » من بضاعة غنائية
هائلة باعتها منيرة لاهل عصرها فى الوقت الذى كانت
تفنى فيه ضد الانجليز وضد الاحزاب الصغيرة المتلاعبة
بالقضية الوطنية ، ولكن الامر كان - كما أسلفنا -

حربا بين الولاء للوطن وبين كسب النقود ! ..

زبده من العال ، وبنص ريال
اشترى واوزن ، عندك واخزن
اوعى تبيعها ، ولا تودعها
عند اللى يخون !

اشتر الزبدة ولا تبعها ، واخزنها فى مأمن ولا تودعها
عند من يخون أمانتك .. أليست هذه رموزا واضحة ،
وهتافات وطنية تصلح للحناجر الصارخة فى المظاهرات
الشعبية فى تلك الايام ؟ ! ..

كثيرا ما يزعم بعض أهل زماننا ان « اغانى زمان »
لم تكن تنبض باحساس الشعب ومشكلاته وأحزانه ! ..
وكثيرا ما يتصورون ان الطقاطيق الآخذة بمذهب
« الخلاعة والدلاعة » كانت وحدها فى ميدان الفناء
المصرى ..

ولو بحثوا فى الميراث الفنى لمنيرة المهدية وحدها -
ونتترك مطربى عصرها الآن جانبا - لوجدوا فيه من
الاغانى الشعبية ذات الصدق العفوى الجميل أكثر مما
يجدون الآن لعشر مطربات شعبيات مجتمعات .. ولم
تكن منيرة مطربة شعبية بالمعنى الدارج ، بل كانت
سلطانة المطربات ! ..

ومعدرة لجميع المطربين الشعبيين اللامعين من محمد
رشدى ومحمد عبد المطلب ، الى لىلى نظمى وعابدة
الشاعر وبقية أسرة الاغانى الشعبية !

ليالى العجوز والمسلوب

كان الشيخ محمد المسلوب قد تسلطن وتفتحت شهيته للفناء فى تلك السهرة الحافلة ، فلما طلب منه السامعون أن يغنى التوشيح الذى يقول مطلعہ : « جل منشى حسنك الفضاح .. غمرته البشاشة وفاض أريحية وطربا ، وأنطلق يغنى فى طبقة عالية بهرت المستمعين :

جل منشى حسنك الفضاح
يا نجيل الخصر
روض خدك نزهة الارواح
مخجل للدهر

وتمهل الشيخ عند بعض الكلمات يعرض من خلالها على المستمعين مفاتن صنعته الفنائية وفنونه الصوتية .. وكانت بطانته - وفيها المشايخ البارعون فى الاداء - قد تسلطنت أيضا طربا وأريحية ، فكان أداء الشيخ المسلوب وبطانته للتوشيح يزلزل القلوب ! .. ولم يكد الشيخ يختم هذا التوشيح حتى دخل فى فنون من الفناء بلا ترتيب .. وقال لبطانته :

- هذه ليلة ما رأيت مثلها من قبل ولا رأيت .. فلا يفكرن احد منا فى الراحة قبل طلوع الشمس ، ومهما طلب المستمعون من توشيح أو دور أو قصيدة

أو موال فلا بد من تلبية الطلب ! ..
وعندما أخذ الشيخ في غناء الدور : « جميل زمانك
لك صفا » .. ماج المستمعون بهجة ومرحاً ، وخلع
الباشوات والبكوات والوجهاء شارات الهيبة والوقار
وهتف الحضور في ضوضاء أسكرها الطرب

- وحياتك كمان يا شيخ المطربين ! ..
مضى الشيخ المسلوب يغنى وبطأنته تسنده وتردد
جميل زمانك لك صفا
أشرب بأه في صحتـــــــــــــــــه
والدهر عن حالك عفا
والقلب وأصل بفتـــــــــــــــــه

ولما انتهى الى الدور المشهور الذي يقول « أســـــــــيل
خدك بيتعاجب بخاله » فاء المستمعون من حرارة
الوجد والسماع الى هدوء التصنت والتأمل ، وأقبلوا
يترشفون نغماته في استرخاء من اتخمه الصفو واعتدال
المزاج :

أســـــــــيل خدك بيتعاجب بخاله
ولك الحاظ عيون دبل كحيله
وقلبي في هواك خليه بحاله
صبح ولهان وما باليد حيله
قال لى صديقى الراوية القديم :

- ما أجمل والطف وأعجب الشيخ المسلوب وقد
تسلطن وأخذه الوجد فغاب عن الوجود الا صسوتا
يغنى : « الحب مين يقدر يخفيه .. والحب هتاك
الاسرار » ..

لو كنت معنا - يا بنى - في تلك الليلة لخیل اليك
ان المسلوب عفريت من الجن يرج الارض رجا بفخامة
صوته وحلاوة أدائه ! ..

قلت :

- فانى لم أسمع مع الأسف ، ولكنى سمعت
هذا الدور بالذات من بعض مطربي عصرنا فلم يعجبني !
قال وجبينه يزداد تفضنا :

- هؤلاء يا بنى رماد خامد من نار الطرب القديم ..
أين ما تسمعه منهم مما سمعناه نحن من مطربي زماننا
حين كانوا وكنا ؟ ! ..
وبعد لحظة صمت .. همس يحدثنى وكأنه يحدث
نفسه :

- لو أتيح لك أيضا أن تسمع محمد سالم العجوز
لسمعت منه غناء تسميه غناء حقا ..
قلت :

- وأى الرجلين - المسلوب والعجوز - كان أندى
صوتا وأقدر على الاداء ، وما الفرق بينهما فى الشكل
والروح ؟ !

قال :

- كان المسلوب مفنيا حاذقا شيخا ملتجيا ظريفا .
وكان محمد سالم العجوز وجيها حليقا ، رداؤه قفطان
وجبة ، وفوق رأسه طربوش من طرابيش الافندية
كبعض اعيان ذلك العصر .. أما الشيخ المسلوب فجاوز
السبعين وقيل جاوز الثمانين ، وأما العجوز أفندى
فلا أدري ، والله أعلم بما بلغ من السن ! ..
قلت :

- يؤكد بعض الرواة ان العجوز قد مات فى العاشرة
بعد المائة من عمره المديد ! ..

- لا انفى هذا ولا اثبته .. جائز .. لا أدري والله
تعالى أعلم كم عاش العجوز والمسلوب ! ..
قلت :

— فهل تذكر شيئاً من ليالى العجوز ؟ ! ..

انهالت عليه الذكريات من وراء السنين الطوال ، ولكنه كان قد تعب من الكلام ، فاكتفى من ذكرياته عن العجوز بالبداية الاولى منها ، قال :

— سمعته اول مرة مصادفة .. كنت اسمع عنه كثيراً ولا يتاح لى سماعه حتى انقضى زمان طويل ، وانى لسائر ذات ليلة الى بيتى اذا انا بسرادق يعترض الطريق وقد ارتفع فيه صوت عذب قوى يفنى ، فلم اتمالك ان رميت بنفسى فى السرادق اسمع واشاهد وكان فيه محمد سالم العجوز وقد فتن الحاضرين واذلهم بحلاوة غنائه .. ماذا سمعت منه فى تلك الليلة الرائعة ؟ ! .. سمعت الكثير فقد غنى حتى مطلع الفجر .. نسيت هذا كله مع الايام ولكنى لم انس بعد اول كلمات صافحت اذنى بصوته الذى كان من أجمل الاصوات « قدك المياس .. فتنة للناس املالى الكاس .. من رحيق مختوم » ..

فى تلك الليلة كان محمد افندى سالم العجوز فتنة للناس فعلا لا قولا ملا لهم كأس الطرب من ذلك الرحيق فثملوا وثلت معهم . وبعدها تتبعت العجوز فى كل لياليه وسافرت وراءها شمالا وجنوبا ..

وانقطع شريط الذكريات ! ..

العذول والقمر

فى البعد ياما كنت انوح
والقلب دا ياما اتكلم

كان عبد الحى حلمى ما زال فى بداية تسلطنه وهو
يفنى هذا « المذهب » فى تلك الليلة الصيفية القمرية
بالقاهرة ، وقد اقام اصحاب الفرح سرادقا مكشوبا
اجتمع فيه ثلاثة آلاف من الوجهاء وغير الوجهاء ،
اكثرهم يحبون السماع ويعرفون اصوله وآدابه نوعا
من المعرفة ..

ولامر لم يتبينه المستمعون ، كانت حرارة التسلطن
تدب فى بطنه الى المطرب الكبير ، وقد عهدوه فى الليالى
الملاح لا يكاد يهتف : « يا ليل يا عين » حتى تلعب به
نشوة التسلطن ، وتلعب بهم وتلعب بالليل من حولهم !
وتوسلت اليه اصواتهم :

- وحياتك كمان ياسى عبده ! ..

وتحمس سامى الشوا - وكان يعزف الكمنجة فى
تخت عبد الحى ليلتئذ - فمال على الكمنجة فانتفضت
أوتارها بلمساته البارعة ، وزعق الناس طربا ..

كان عبد الحى قد عاودته فى تلك الليلة ذكرى مطربة
تركية فاتنة الجمال ، سمعها وعرفها فى الأستانة عندما
سافر الى هناك ليفنى للسلطان عبد الحميد ..

فى ركن من قلب عبد الحى كانت المطربة الجميلة
الفاطنة تعيش .. اذا عاودته ذكرها اكتب حينئذ اليها
ثم ينقلب اكتسابه وجدا مشتتلا اذا غنى به أطرب
فتسلطن فأتى بخوارق فن الغناء ..

توسلت اليه الاصوات مرة ثانية :

- كمان ياسى حلمى .. كمان وحياتك ! ..

كانت توسلاتهم تكفى لاشعال النار فى قلبه .. آه
يا جميلة الاستانة التى تشبهين هذا القمر فى ليلته
الرابعة عشرة .. لو رأيتك فى ليلتى هذه لاشتريتها من
الزمان بعمرى كله ! ..

وهمس سامى الشوا فى أذنه

- فى الصيف القادم نسير الى استامبول وتراها !

اندفع عبد الحى يبنى وقد اكتمل له من الصفو
والتسلطن ما يرفعه الى سماء الطرب ، وراق صوته
كوجه القمر الساطع ، وخالط المهج والارواح

آنست يا نور العين

شرفت يا روح المهج

ضج الليل بالمرح الصاخب والطرب الزاعق .. قال
المستمعون : قد بلغ عبد الحى فى ليلتنا قمة حلاوته
وجمع السلطن من اطرافه ..

- كمان ياسى عبد الحى ! ..

- آنست وشرفت ياسى حلمى ..

بعد الغياب قلبى عليك

كله شجون ! ..

لكن بأنسك والبهجه

فرح وطاب ! ..

يا ليلة الطرب والوجد ماذا صنعت بالساهرين ، ومن
اى أفق عال يتنزل هذا الغناء ؟ ..

انتهت الاغنية في جو من الطرب الحارق ، ومضت
ساعة قبل أن يفيق المستمعون ويتبادلوا كلمات من هنا
وهناك :

- آه من نفمة السيكا .. انها روح الفناء المصرى
وبدونها لا غناء ولا طرب ! ..
- محمد أفندى عثمان كان على حق عندما لحن هذه
الاغنية من مقام السيكا ..

- انا سمعتها من محمد عثمان شخصيا .. لم
يكن صوته جميلا كصوت عبد الحى ، ولكن أدائه كان
جبارا .. أنت لا تعرف محمد عثمان الا اذا سمعته
يفنى ألحانه ..

- ولكن عبد الحى أدى الاغنية أروع أداء ! ..
- لا أجادلك فى هذا ولكنى احدثك عن محمد
عثمان .. الحلاوة هنا غير الحلاوة هناك ! ..
- لا يعنينى أن أسمعه فعبد الحى أجمل الاصوات
ثم عاد عبد الحى يفنى ..
وصاح «سميع» قديم يعرف عبد الحى حلمى معرفة
شخصية :

- فى مجلس الانس الهنى ياسى حلمى وحياتك ! ..
أبتهج الحاضرون ، فهذه أغنية محبوبة مناسبة
لهذه الليلة القمرية .. الا يكفى انها تشبه الحبيب
بالقمر ؟ ! ..

ومد عبد الحى صوته ، كأنه يصل بينه وبين القمر
فى فضائه

فى مجلس الانس الهنى
طاب الصبح وقد وفا
والفصن فى الروض اثنى
طربا لاوقات الصفا

لو كان عدولي له نظر
ما قام لقلبي يعذله
الا عدولي في القمر
مالوش نظرس يحق له

لم يكن « السميعة » يحسون مرور الوقت الليل
ساج في السماء والارض والقمر كأس وضاعة مفعمة
بخمر الصوت الجميل . ومجلس الانس يزداد طيبا
وبشاشة من ساعة الى ساعة . والطرب يستخفهم
فيفنون وراء عبد الحى كأنهم بطانته ! ..

وخيلت اليهم نشواتهم أن ليلتهم قد انفصلت عن
الزمان فلن تنتهى الى صباح ! ..
وضحك القمر في وجوههم فعبست قلوبهم للعدول
لو كان للعدول نظر ماعذلهم في حب القمر وماذا بعد
ياسى عبد الحى ؟ ماذا بعد ؟ ! ..

بالامتثال حكم الهوى
انى أحبه لو ظلم
وازاي أدارى صـبوتى
والحب أشهر من علم ؟

آه .. ثم آه يا نفمة الحجازكار ! .. ان الذى وضعك
هكذا في هذا الفناء قد وضع جمره في كل قلب يسمعها
وحرك في كل عين دمعة جمدت اثر هجران تقادمت عليه
الليالى والايام ! ..

آه يا نفمة الحجازكار اسهرى معنا حتى مطلع
الفجر ، وابكى معنا وجدا وطربا ! ..

يهون الله .. يعوض الله

قال سيد درويش محتدا
- انا لا أسجل هذا اللحن الا مع حياة صبرى ! ..
ورد عليه الخواجة ليفى مدير شركة اسطوانات
أوديون

- ولماذا حياة صبرى بالذات يا شيخ سيد ؟ !
وصمت الاثنان ، حتى همس مدير شركة الاسطوانات
فى لهجة استرضاء واغراء :

- فى البلد مغنيات كثيرات ، كل واحدة أحسن من
أختها .. لو قلت لى هات منيرة المهدية لجئتك بها
لتغنى معك هذا اللحن الجميل . فاذا كنت لا تهتم
كثيرا بمنيرة فهناك فتحية أحمد ونعيمة المصرية وسمحة
المصرية وهانم المصرية وأمينة القبانية والست تودد
والست منتهى و .. و ..

قطع عليه سيد درويش قائمة الاسماء اللامعة معلنا
ضجره ونفاد صبره :

- يا عزيزى .. قلت لك لا أسجل هذا اللحن الا
مع حياة صبرى ! ! ..

انهزم مدير شركة الاسطوانات فاستسلم
- طيب .. كما تشاء .. حياة صبرى ، حياة
صبرى ! ..

وجاءت حياة فى عربتها « الحنطور » الى مقر الشركة

فى الموعد المحدد ، وبعدها أقبل سيد درويش متسلطنا فى عز النهار .. وسبقتهما بطائهما الفنائية ، او مجموعة « الكورس » كما نسميها اليوم .. وقد تكون أكثر تطورا وتجددا فنسميها « الكورال » ! ..
وكانما تذكر مدير شركة أوديون شيئا هاما ، فمال على أذن سيد درويش فى ود ظاهر :

— كله تمام يا شيخ سيد ؟ ! ..

— كله تمام يا خواجه ! ..

— هل استأذنت صديقك نجيب الريحانى صاحب

الحق القانونى فى هذا اللحن ؟ ! ..

— نعم .. يعلم الريحانى اننى سأسجله على

اسطوانات شركتكم ..

كان اللحن الذى يدور حوله الكلام بين الشيخ سيد درويش وتاجر الاسطوانات هو لحن « السفاين » الذى كتبه بديع خيرى ولحنه الشيخ سيد فى مسرحية « ولو » الفنائية الاستعراضية التى قدمها نجيب الريحانى فى أوائل العشرينات ، وكانت أول عمل موسيقى لسيد درويش على مسرح الريحانى ..

وكان سيد درويش منذ بداية اقامته فى القاهرة معجبا بحياة صبرى ، لقد تفتت بألحان خلال حياته وبعد حياته مطربات كثيرات .. منيرة المهدية — وهى أشهر مطربات العشرينات — سجلت عشر أسطوانات من ألحانه ، من بينها الدور المشهور « أنا عشقت » .. وفتحية احمد — أشهر مطربات العشرينات بعد منيرة ، وأشهر المطربات بعد أم كلثوم من الثلاثينات الى الخمسينات — غنت له « زورونى كل سنة مرة » احسن غناء أتيح لهذه الاغنية الجميلة حتى اليوم ، وغنت له أيضا « طلعت يا محلا نورها » ومجموعة أخرى من الاغنيات ..

ونعيمة المصرية والست تودد والست منتهى وبقية
الستات المطربات ، غنين الكثير من ألحان سيد درويش
وسجلنه على اسطوانات ما زالت باقية حتى اليوم وان
كانت مشروخة مختنقة بتراب الزمن الطويل ! ..

ولكن حياة صبرى كانت المطربة الاثيرة لدى سيد
درويش ..

هل كان صوتها أجمل من اصوات مطربات عصرها ؟ !
اسطواناتها الباقية بين أيدينا تقول : لا ! ..
ولكن سيد درويش كان يقول : نعم

وبين لا ونعم قصة من قصص حب سيد درويش ..
ومن الممكن أن يقال انها كانت احدى القصص الهامة في
حياته وقد صحبته حتى وفاته ..

وهكذا قدر للحن « السقاين » الشعبى الرائع أن
يسجل بصوت سيد درويش وحياة صبرى والبطانة
البارعة التى صحبتهما :

يهون الله ..

يعوض الله ...

ع السقاين دول شقيانين ...

متعفرتين م الكوبانيه ..

دى شركة غلسه ..

ميتهها نجسه ..

تلقاها حادقه ، وخضره وزرقه .

ويقولوا رايقه .. ياخى ها أو

اخيه عليها ... بيحطوا فيها ...

كربونات ونبيت ... وسلفات كبريت ...

وبودرة عفريت ... ها أو

ولكن « ها أو » التى ينفسون بها عن كربهم
وبلائهم ، لا تخفى عنهم حقيقة الاحتكار الاجنبى الجشع

لمرفق المياه فالمحتكرون يأكلون الاطايب و«ابن البلد»
لا يجد ولو طبقا من الطرشى ! ..

مع ذلك يجد السقاء المسكين المغلوب على أمره لحظات
للفضل مع بنات البلد اللاتي لم تمتد الى بيوتهن أنابيب
شركة المياه .. وتغنى حياة صبرى على لسان احدى
بنات البلد :

يادلعدى يا معلم طلبه
والنبي تملأ لى القربه
ويغنى لها السقاء او الشيخ سيد
يا صباح القشطه اسم الله
على عقلى يعوض الله
آه يانى من سحر عنيكى
يا أرض احفظى ما عليكى
على عقلى يعوض الله ! ..

لقد جف مورد رزق الرجل وذهبت أيام هناءته
وسعادته ، وذهب عقله أيضا .. ويعوض الله على الرجل
المسكين .. يعوض الله .. يهون الله ! ..

وما أبدع الكلام واللحن والفناء فى هذه الاسطوانة
التى تعانق فيها صوت سيد درويش وصوت المطربة
التى كانت عنده قبل كل المطربات ، وان كانت عند
غيره بعد كثير من المطربات ! ..

سلطان جمال

قال عبد اللطيف أفندى البنا احد كبار مطربي مصر
مند خمسين عاما : لا بد من تجديد كلمات الاغاني !..
وقال مؤلفو الاغاني الحاضرون في مجلسه نعم ..
لا بد ! ..

وأشار سى عبد اللطيف البنا بأصبع من يده اليسرى
في حركة من حركات دلاله واعجابه بنفسه ، قائلا في
نفاد صبر وخيلاء

— أنا تعبت خلاص ! .. تعبت من الفناء كل ليلة
وكل يوم لقاضى الفرام ولا شيء غير « قاضى الفرام »
.. لقد نال هذا القاضى المسكين ما يكفيه من العذاب
.. انتم عذبتموه بأزجالكم ، وعذبتة أنا بفنائى هذه
الازجال ! ..

ساد الصمت قليلا .. تأملوا لحظة وتفكروا ..
فجأة قال أحد المؤلفين

— ما رايك ياسى لطيف — اى ياسى عبد اللطيف —
في موال أعرج أخضر لا يبدأ بمخاطبة « قاضى الفرام »
بل يبدأ بالتمسح فى اعتاب المحبوب وحسنه ورشاقتة
وحلاوته !؟ ..

فكر المطرب المشهور ، ثم أبدى ارتياحه مختصرا في
أربع كلمات :

— طيب يا أستاذ .. قل شيئاً ..
اعتدل المؤلف وتدفقت كلماته :

سلطان جمالك على أهل الفرام حاكم
وحارس الخال فوق ورد الحدود حاكم
شفقتك عشقتك فراقب ربك الحاكم
يا باهر الحسن اسمح لى بوصلك يوم
دا الصبر فى القلب يا قاضى الفرام حاكم

اصفى عبد اللطيف البنا ، وهزة طرب خفيفة تلعب
برأسه يمينا وشمالا مع كل شطر من الموال ، حتى فاجأه
الشطر الخامس والاخير فقفز كمن لدغته عقرب ،
وصاح غاضبا :

— اهذا ما اتفقنا عليه ؟ ! .. الموال من اوله لآخره
حلو خالص ، ولكن ياخسارة ! .. قبل النهاية
بكلمتين تقول لى « قاضى الفرام » .. يا أستاذ
عيب .. يا أستاذ لا تنس اننى لا أريد « قاضى الفرام »
.. امسحه من الموال مسحاً واكتب أى كلام فى مكانه !
يمثل المؤلف لاوامر المطرب الكبير ، معذرا اليه
بأنه نسى فقط ، ولولا النسيان ما ورد قاضى الفرام
على لسانه بأى حال ..

ويصبح الشطر الاخير بعد تعديله هكذا

— دا الصبر عنى رحل والشوق أهو حاكم

يصفق البنا طربا ، وينطلق بكلمات الموال الى شركة
بيضا فون فيسجله فورا على اسطوانة ، ولا يمضى
اسبوع حتى تملأ الاسطوانة مقاهى مصر ، وتدوى فى
بيوت العمدة والاعيان والافندية ، فضلا عن البكوات
والباشوات ! ..

القعدة الثانية بعد شهر أو شهرين من القعدة الاولى
.. فى صدر المجلس بلبل مصر عبد اللطيف البنا وحوله

المؤلفون ، وزمام الكلام في يد البلبل الفريد :

— ألم أقل لكم ؟؟ ! .. أرايتم كيف ضرب الموال
السوق ضربا ؟ ! كل الناس الآن من الموسكى الى عماد
الدين الى وجه البركة الى روض الفرج يفنون «سلطان
جمالك» ! ..

ترتفع دعوات المؤلفين لمطربهم الكبير بالعز والنجاح ،
ويهمس أحدهم ولسانه يتعثر بالتردد والحياء :

— ياسلام ياسى لطيف لو غنيت «سلطان الجمال»
مرة ثانية بكلام جديد ..

يقفز سى عبد اللطيف طربا للفكرة فكرة نيرة
حقا ، سينفذها ويبهر بها البر المصرى من الاسكندرية
الى اسوان

— مضبوط كلامك ياسى محمد السوق يلزم له
موال جديد عن سلطان الجمال .. عندك حاجه نسمعها
حالا ؟ ! ..

يتنحنح سى محمد توطئة لالقاء مواله الجديد ، وقبل
أن يبدأ الالقاء يستدرك قائلا

— بس الموال الجديد ياسى لطيف موال نعمانى مش
موال أعرج ! ..

ويسأله المطرب الكبير

— ولماذا هو موال نعمانى لا موال أعرج ؟ ! ..
قال المؤلف مستجمعا كل فصاحته لاقناع المطرب
الكبير :

— المهم أن يكون موالا اخضر ، موال حب وغرام ،
فهذا هو نوع المواليل المطلوب الآن ، والمحافظة تمنع
الموال الاحمر كما تعلمون لأنه يثير نخوة الناس ! ..
والانجليز يريدون أن يأكل الناس ويشربوا ويناموا في
هدوء تام ..

كان المؤلف من هواة « الرغى » فأسكته عبد اللطيف
البنا عند حده قائلا

— جاوبنى .. لماذا جعلته موالا نعمانيا لا موالا أعرج
كالموال السابق ؟ ! ..
قال المؤلف :

— أنا قلت نجعله فى هذه المرة سبعة أسطر لا خمسة
فقط .. ولا فرق بين النعمانى والأعرج — تقريبا —
الا فى عدد الشطرات ، ولكن اذا لم يعجبك هذا فانى
أختصر الموال وأحوله من موال نعمانى الى موال أعرج !
ضحك البلبل الغريد وقال

— لا .. معلش .. سمعنا ..

تنحنح المؤلف ورفع عقيرته

سلطان جمالك أسرنى يا بديع الحسن
والخال على ورد خدك والقوام كالقصن
والقلب من بعد بعدك هام بطبع الحسن
يا مالك الروح بوصلك للفؤاد اشفيه
وان كنت تنعم بقربك للشجى ايش فيه
أرسلت سلسال دموعى حمر أشكال فيه
لكن در المباسم فاق بطبع الحسن

هز الموال بحلاوته المطرب الذى اعتاد تذوق الكلام
الحلو ، وهز أيضا كل مؤلفى الاغانى الحاضرين ، وانطلق
المطرب الى شركة بيضافون ليسجل مرة أخرى «سلطان
جمالك» ويكتسح به سوق الاغانى من جديد ! ..

بعد أسابيع ازم عبد اللطيف أفندى البنا الفراش
مريضا ، ولما زاره مؤلفو الاغانى وزملاؤه فى صناعة
الطرب ، قال لهم انه مريض بالانفلونزا ..

كانت الانفلونزا بريئة من التهمة .. المتهم الحقيقى
هو المطرب محمد أفندى أنور .. هذا المطرب هو

الانفلونزا امتى ارقدت عبد اللطيف البنا مقهورا محسورا
فكر محمد أفندى أنور بسرعة وبراعة حين رأى نجاح
زميله عبد اللطيف أفندى البنا فى « سلطان جمال »
وقرر الأستاذ أنور أن يكون له هو أيضا سلطان من
سلاطين الجمال ! ..

وهكذا .. ذات صباح فوجئ البنا بشركة بيضافون
- وهو أكبر مطربها - توزع فى السوق اسطوانة
للمطرب محمد أنور يتغنى فيها بسلطان الجمال صائحا
بملء صوته :

سلطان جمالك أقام الخال فى الجنات
حارس وجرد لحاظك حاجب الجنات
وطيف خيالك حياة الروح فى الجنات
فؤاد محبك غسدا ملكك ونك طبايع
وهذب لحظك جعل لك قوس فى الطالع
ورمح قدك جرح قلبى وأنا طالع
فى سلم العشيق أطلع أرفع الدرجات !

لم تجامل شركة بيضافون أو « بيضافون كومباني »
كما كانوا يسمونها ، مطربها الأشهر عبد اللطيف البنا ،
فتقصر عليه مواويل « سلطان الجمال » باعتباره صاحب
فكرة هذه المواويل ، فقد كانت « بيضافون كومباني »
تبحث عن الربح من وراء سلطان الجمال بأى صوت ،
وبأى لحن ، وبأى كلام

وغلطة سى لطيف أنه تصور مساوقد اخذته جلالة
الطرب - أن « الكومباني » التى يتعامل معها تبحث
عن صوته لا عن الفلوس ! ..

حبك يا سيدى

فى شارع محمد على كان الملحن داود حسنى يمشى
مترنحا بدندن بصوت يعلو ثم يعلو حتى يصبح زعيقا
منغوما ، ومن فمه ومن خلال شواربه تندلق هذه
الكلمات الخفيفة

هاتيلى يا امه عصفورى
العب واوريكى امورى
لا اجيب له قرطم يتسلى
واحط له فى بقه الفله
وادى له يشرب م القله
وانتى حوالينسا دورى

كان ذلك مند عشرات السنين .. اربعين سنة ..
خمسین سنة .. اكثر من ذلك او اقل .. المهم ان
داود حسنى كان فى شارع محمد على فى ذلك اليوم ،
ليلا وربما نهارا ، وكان يمشى جائعا او شبيه جائع ،
ومن كان فى مثل حالته هذه لا يستطيع ان يلحن ولا
يستطيع ان يغنى ، ولكن داود حسنى كان يلحن
ويغنى وكان يمشى فى شارع محمد على وقد تملكه
الوجد الفنى الغلاب الذى ينهزم له الفنانون الحقيقيون
بلا مقاومة وبلا غضاضة ! ..

كانت منيرة الهدية تريد هذه الكلمات بالذات ،

وتريد من داود حسنى شخصيا أن يصنع لنا هذه
الكلمات .. فهو الملحن الذى يبنى الشوامخ ويصوغ
التحف الصغيرة .. التواشيح الضخمة سهلة عليه ،
وكذلك الطقايق الرشيقة !

ويمضى داود حسنى يلحن ويفنى فى وقت واحد
أعلمه شرب الدخان
وأعلقه فى قلب الفستان
وجنب منه غصن البان
وانتى تتوهى فى بحورى
لا أقول له سمعها حكاية
وتكون جرت من حدايه
واقعده جنب مرأيه
واقيد له شمع ف بنورى
ومن يمين الشارع وشماله ، ومن بيوت «العوالم»
على الصفيين ترتفع الآهات والصرخات والسخریات
- آه ياسلام .. كمان ياسى حسنى !
- يا سلام ياسى داود .. كمان ! ..
- يا خسارتك ياسى داود فى الفقر ! ..

ويواصل سى داود حسنى مسيرته الفنية الصاخبة
بشارع محمد على وكأنه لا يسمع صرخات الناس
وآهاتهم ! .. ويرتفع صوته الاجش بكلمات أخرى من
الطقطوقة

وافرجوا لعبي وضحكى
وأهز طولى وطرطورى
عصفورى حلو ومدردح
وفى الكلام يعرف يردح
لو رحت به أعظم مطرح
ببقى عيونه عيون نورى

وفجأة يعترض طريقه أفندى وجيه المنظر ويستوقفه
صائحا : ياسى داود .. ياسى داود .. لحظة واحدة ..
انت مش سامعنى ؟ ..

وعندما يفيق داود حسنى من نوبة الحمى الفنية
يتبين ان الذى اعترض طريقه هو الملحن والمطرب زكى
مراد ، كان من الملحنين والمطربين المعروفين فى تلك
الايام ..

قال زكى مراد لداود حسنى :
- ادينى اللحن ده ياسى داود وحياتك ! ..
اجابه داود حسنى :
- لكن منيرة عاوزاه يازكى ، وانا باعمله حلشاتها ..
قال زكى مراد فى ضراعة ودهاء :

- لكن انا حادف لك الفلوس دلوقت واحنا
واقفين هنا ، وقبل ما تكمل اللحن كمان ...
ما تكسفينش باه ! ..

كان داود حسنى فى ذلك النهار او فى تلك الليلة
يريد اى نقود ياكل بها كبابا وكفتة او دجاجة مشوية
فى محل حسنين الفرارجى ! ..

ولم يفكر داود حسنى طويلا .. قال بعد نصف
دقيقة من الصمت

- حاضر يا زكى .. حاضر .. تحت امرك !
وقال زكى فى سرور وانتصار :
- وهذه خمسة جنيهات ! ..

وانصرف زكى مراد مسرعا حتى لا يرجع داود حسنى
فى كلامه ، قائلا له وهو يلوح بيديه فى محبة ظاهرة
وامتنان تفيض به نبراته :

- بكره ان شاء الله افوت عليك ياسى حسنى ! ..
ووضع داود حسنى الجنيهات الخمسة بين اصابعه

وعاد الى وجدته الفنى ، ومضى يلحن ويفنى وهو يترنح
جوعا فى الطريق وقد استبد به الوجد الفنى الذى يذهل
الفنان عن نفسه :

ما تسميـهـ لما يدندن
ويقول كلام خفه يجنن
لا اعمل له بيته من المعدن
واجيب له تلى من الفورى
عصفورى يا امه مافيش مثله
بين الطيور اعرف اسمه
واللى يشوفه يرقص له
ووجوده يا نينه ضرورى

ووصل داود حسنى الى دكان حسنين الفرارجى ،
وفتح قبضة يده لينفحه بالنقود ، ولكنها كانت قد
اختفت كأنها فص ملح ذاب فى حوض من الماء .. لقد
وقعت الفلوس من يده فى اثناء مسيرته الغنية الداهلة ،
وعاد مفلسا كما كان ! ..

ووقف داود حسنى لحظات امام دكان الفراخ ،
حائرا لايدرى ماذا يقول ، حتى صرخ فيه صاحب
الدكان :

- نعم ياسى حسنى .. طلباتك ؟ !

وغمغم سى حسنى فى يأس :

- لا ... ما فيش ! ..

ومضى بدندن توشيحيا قديما من مقام « السيكى »
وايقاعه من « المصمودى » .. وكان هذا التوشيح
ذائع الصيت لان عبد الحى حلمى - اشهر مطربى مصر
قبل خمسين عاما - كان يغنيه فى الافراح والليالى
الملاح .. مضى داود حسنى جائعا يفنى التوشيح
ويصرخ :

ساقياها غزال ...
يفوق الهلال ...
الحاظه كحال ...
ترمى بالنبال ...
خد عقلى ومالى ...

وفى سخرية ومرارة واستهانة بما جرى من قبل
وما سيجرى من بعد ، همس داود حسنى لنفسه :
- يعنى يا واد يا حسنى ، مش كانت منيرة ذات
الصوت الذهبى اولى باللحن من زكى مراد ؟!

وتلمظ داود حسنى وهو يتذكر الفرخة ، ويشم
رائحة الفراخ ، أو رائحة الدجاج وقد غطت على
المكان . ثم مضى وهو يدندن بالدور المشهور « حبك
يا سيدى غطى ع الكل » ! ..

الرقص على العود

العرذ هو الآلة الموسيقية العربية المفضوب عليها والمستبعدة من « أوركسترات » هذه الأيام ، ولا أقصد الاوركسترات الاوربية البحتة ، وانما أقصد الفرق الموسيقية المصرية التى تعزف ألحانا عربية فقط ، وتصحب مطربينا ومطرباتنا فى لياليهم الملاح !

والعود هو الاول بين الآلات الموسيقية العربية ، يحف به الناي والقانون والبزق . ولما نطقت الكمنجة « الرومية » - كما كانوا يسمونها - بالالحن العربية فى القرن التاسع عشر أصبحت الآلة الخامسة فى « التخت » .. ثم تكاثرت الآلات ، واتسعت رقعة « التخت » فى أيامنا لأربعين عازفا وأكثر ، وضمت بضع عشرة آلة موسيقية - وأكثر - ولكن التخت وقف عند عزف الميلودى أو النغمة الواحدة التى تعزفها آلات البراقة كلها مجتمعة ، أو تتحاور بها فيما بينها فى بعض اللزمات « المودرن » التى تشبه أن تكون « تحميلة » من نوع جديد .. والتحميلة - كما هو معروف - محاولة ارتجالية كانت تؤدىها آلات التخت القديم باقتدار فائق ..

والواقع أن كثرة آلات التخت الحديث بهر من يراها ، وتهز من يسمع الانغام الصادرة عنها . أما

الحوار بينها ، فان طرافته تبدو واضحة اذا رسمها ملحن متمرس كعبد الوهاب مثلا ..

ويكاد هذا التضخيم فى عدد آلات التخت وفى شكله يصبح نوعا من خداع السمع وخداع البصر للمستمع والمشاهد ، ولكنه خداع لا غبار عليه ، بل انه - اذا انصفناه - خداع أبيض لا ضرر منه تكون له فى المستقبل فائدة لا ندرى الآن كيف تكون ، لان تضخم « الكمية » الى هذا الحد فى عدد آلات التخت ، معناه ان الموسيقيين المصريين يتطلعون الى تفسير او تعديل « كيفى » فى موسيقاهم ، لتكون اقرب الى التركيب من هذه الميلوديات الاحادية التى تعزفها الآلات الكثيرة مجتمعة ..

معنى هذا فى الوقت نفسه ان الموسيقيين العرب يحاولون استغلال الثراء النغمى الباذخ للموسيقى العربية ، فان كثرة النغمات التى تتوالى وتنوع فى القطع الموسيقية ، أو فى « لازمات » الاغاني ، هى نوع من « التركيب » يأنس اليه المستمع العربى ويستلذه اكثر مما يأنس الى النغمات الاوربية القليلة الفقيرة التى تتفرع برغم قلة عددها وتتداخل وتتصارع وتتوافق بالهارموني والكونتر بوينت وفنون التأليف المعقدة

ولا أدري ما سوف يتمخض عنه هذا الاتجاه فى الموسيقى العربية الذى يراه بعض متأمليه اتجاهها عشوائيا ، فقد ينبثق عنه فى النهاية اسلوب خاض بالموسيقى العربية فى الهارموني والكونتر بوينت ، نابع من هذه الموسيقى ذاتها ، وليس منقولا بلا تصرف من الموسيقى الاوربية ..

شيء واحد أبحث عنه وسط هذه المجموعة المهيبة من آلات التخت الحديث ، او الاوركسترا العربى -

حسب التسمية المتداولة الآن - فأين « العود » الجميل
الرخيم ذو الصداقة الحميمة للمستمع العربى ، بين
هذه الآلات الاجنبية التى جلبوها من فرق الجاز ومن
الاوركسترا السيمفونى ، ثم روضوها كترويض الوحوش
حتى نطقت بالالحان العربية ؟ ! ..

اختفى العود من التخت الحديث أو الاوركسترا العربى
المتخم بالآلات ، فلا وجود للعود المغلوب على أمره الا
وراء كوكب الشرق أم كلثوم ، أو فى يد فريد الاطرش ..
فهل يوشك العود أن يخرج من ساحة الموسيقى العربية ،
مع ان اكثر الملحنين يؤلفون ألحانهم على اوتاره ؟ ! ..

ان الحكومات - فى جميع أنحاء العالم - تسن أحيانا
قوانين لحماية بعض الوحوش والحيوانات والطيور من
الانقراض ، فهل نحتاج الى قانون لحماية وحش الموسيقى
العربية - العود - من الانقراض ؟ !

يقولون ان صوت العود خافت ، لا يظهر فى الاوركسترا
العربى الا اذا سكنت جميع الآلات وانفرد وحده بالعزف
على يد عواد قدير ! ..

لكن بعض الموسيقيين فى البلاد العربية استطاعوا تقوية
العود ، فأصبح قادرا على النفساء بصوته حتى فى
الاوركسترا الاوربى الصاحب المتراكب الالحان ، لا فى
الاوركسترا العربى فقط .. فلماذا لا يحاول الموسيقيون
المصريون تقوية العود واعادته الى مكانه ، بدلا من هذا
الاسراف فى نقل الآلات الغربية من موطنها البعيد الى
مهجرتها الجديد فى الموسيقى العربية ؟ ! ..

مع ذلك ، سيعود « العود » قريبا الى التخت
الحديث ، ولكن من باب الرقص الشرقى لا من باب
الاغنية العربية .. واذا تحقق ما سمعته من الراقصة
نجوى فؤاد فان العود لن ينقرض فهى تفكر ، بل

تشرع فعلا - كما قالت لى - فى ادخال ما تسميه
« العود الاليكترونى » الى التخت الذى ترقص عليه..
والعود الاليكترونى الذى يعمل بطريقة القيثـار
الكهربائى تقريبا ، سيكون قوى الصوت كهذا القيثـار
بحيث يسمعه المتفرجون على رقص نجوى فؤاد كما
يسمعون القيثـار ، ولكن طربهم للعود سيكون أشد
وأقوى بطبيعة الحال ..

ونتوقع نجوى أن ينجح العود الجديد ، ونتوقع نحن
أن يظهر هذا العود بعد ذلك وراء جميع الراقصات ،
ثم تضطر الفرق الموسيقية كلها الى ادخاله بين آلاتها..
ومن يدري .. فقد يصبح العود بعد وقت قصير
« موضة » موسيقية ، أشد سحرا من موضة القيثـار
.. ويعود - بعد طول الغياب - الى التخت الفنائى ،
ولكن من باب الرقص الشرقى !

فهرس

صفحة

٧	تقديم
١٢	كيف نغنى للمعركة
٢١	مشكلات الاغنية الشعبية
٢٩	السيكا فى المتحف
٣٤	تعريب الكلمة والحنجرة
٤٠	عبد الوهاب وتفصيل الاغانى
٤٤	فريد وجمهوره
٤٨	عبد الحليم والصوت « الخوجاتى »
٥٢	السنباطى والحانه ومخاوفه
٥٦	بليغ والمولود المنتظر
٦٥	الباب الخلفى للدور والتوشيح
٦٨	الفناء وجمهور المنوعات
٧١	تقاسيم البيانو وتقاسيم العود
٧٨	رحلة أم كلثوم مع ملحني القصائد
٨٦	المونولوج الرومانتيكى والطقاطيق

٩١	فن الليالى الملاح
٩٥	يوسف وهبى يلحن للملحنين
١٠٠	العقاد والموسيقى
١٠٧	الوجه الآخر لاسمهان
١١١	الشوا والكمنجة العربية
١١٦	الملحن الذى اضعناه
١٢١	عندما ينطقى الملحن اللامع
١٣٢	سيد درويش وحججه الحقيقى
١٣٦	« الصييت » والفلكلور
١٤١	الصدحات الاخيرة
١٤٥	معانى اغنية ساذجة
١٥١	ليالى العجوز والمسلوب
١٥٥	العجوز والقمر
١٥٩	يهون الله .. يعوض الله
١٦٣	سلطان جمالك
١٦٨	حبك ياسيدى
١٧٣	الرقص على العود

وبكلاء اشتراكات مجلات دارالهلل

جدة - ص . ب رقم ٤٩٣
السيد هاشم على نحاس
المملكة العربية السعودية

THE ARABIC PUBLICATIONS
7, Blakopstrophe Road
London S.E. 20
ENGLAND.

انجلترا :

Sr. Miguel Maccul Cury.
B. 25 de Maroc, 994
Caixa Postal 7406
Sao Paulo, BRASIL.

البرازيل



هذا الكتاب

« سحر الغناء العربي » هو الكتاب الرابع من مجموعة الكتب التي خصصتها سلسلة « كتاب الهلال » لسد فراغ واضح في المكتبة العربية ، يتعلق بالغناء العربي المعاصر الذي يحتاج الى مؤلفات عديدة تتناول جوانبه المتعددة ، وتربطه بما انحدر اليه من تراث الغناء العربي القديم ، وتتسم بالجدية والشمول والطرافة التي نجدها في مجموعة الكتب التي بدأها كمال النجمي بكتابه « الغناء المصري » الذي صدر عن « كتاب الهلال » سنة ١٩٦٦ ، وواصلها بكتابه « اصوات والحن عربية » - سنة ١٩٦٨ - وكتابه « مطربون ومستمعون » - سنة ١٩٧٠ - ثم كتابه « سحر الغناء العربي » الذي تجده بين يديك ..

وقد اختار كمال النجمي كلمة « السحر » مضافة الى الغناء العربي ليعبر بها - كما يقول في مقدمة الكتاب - « عن التعلق العفوي المتوارث لدى النفس العربية بالغناء العربي وملامحه وتقاليده واوزاعه الفنية التي صنعتها وانضجتها عوامل التاريخ العميقة وربطتها بالانسان العربي » .

ان كتاب « سحر الغناء العربي » يضيف به مؤلفه الى كتبه الثلاثة السابقة صفحات جديدة في هذا المجال القريب الى كل نفس عربية ، ويلقي اهواء جديدة على هذا الفن العربي .. الساحر ..